MANUALI HOEPLI

CIII

RITMICA E METRICA

RAZIONALE ITALIANA

R. MURARI

MANUALI HOEPLI

RITMICA E METRICA
RAZIONALE ITALIANA

DEL PROF.

ROCCO MURARI

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1891

AI MIEI GENITORI

COME DOVEROSO TRIBUTO D'AFFETTO

QUESTO MIO PRIMO LAVORO

CONSACRO

INDICE

NOZIONI PRELIMINARI.

RITMICA.

METRICA.

POESIA BARBARA.

PREFAZIONE

Chi volesse fare una bibliografia della ritmica e metrica italiana, dal *de vulgari eloquentia* di Dante fino a noi, notando tutte le opere che o direttamente o indirettamente ne trattano, certo si accingerebbe a lavoro ben lungo, non essendovi, massime ai giorni nostri, trattatello di lingua o di stile, il quale non abbia i suoi capitoli sull'*armonia,* sul *linguaggio poetico,* sul *modo di fare i versi,* magari anche con una piccola *regia Parnassi* di motti peregrini, di voci poetiche distillate e concentrate in quintessenza di poesia.

Ma se sono moltissimi gli scrittori di ritmica e metrica, non si può dire certamente che molti

siano che ne trattino razionalmente; cominciando da quelli che, senza dare nessuna nozione del ritmo, vi insegnano come si fanno i versi dal *ternario* che non è un verso, agli *accoppiati* che alcune volte sono versi semplici, dicendovi che devono avere tante sillabe e gli accenti qui e qui; per finire a coloro che vi insegnano che a fare un poema epico o una tragedia bisogna che facciate in questo e questo modo, suggerendovi forse anche dei temi per esercizii.

Di quei pochi che, a trattare questa pur bella materia quale è lo studio della forma nella letteratura soggettiva con metodo razionale, si sono messi per la via giusta, altri toccarono soltanto di qualche elemento del ritmo, come il Chiarini e lo Gnoli, o di qualche metro particolare, come il Biadene e il Borgognoni; altri, come lo Zambaldi, il Fraccaroli, il Solerti, trattarono di ritmica pura, cercando le intime ragioni dei ritmi e la loro storia; o, come il Casini, della sola formazione dei metri. Inoltre la maggior parte di questi pregevolissimi lavori, presuppongono già studii abbastanza profondi di letteratura classica; onde

giustamente sono stati riservati a cultori di studii superiori.

Alle scuole secondarie alle quali, ed a ragione, è prescritta dalle disposizioni dei nuovi programmi la conoscenza della ritmica e della metrica, manca un trattatello razionale, che colla scorta delle cognizioni di ritmica classica, a cui si vanno iniziando i giovanetti di quelle scuole, svolga in ambe le sue parti, senza la ingenuità o la incompetenza dai più usata fin qui, questo studio, il quale, se non varrà certamente a far dei poeti, varrà però d'aiuto all'alunno per scoprire le grandi bellezze della forma che furono profuse dai sommi maestri con arte dissimulata ma finissima nelle loro opere, e che, molte volte sono un coefficiente essenziale della esatta espressione del pensiero.

A questo scopo io tendeva nella compilazione di questo trattatello che ho diviso in due parti: *ritmica* e *metrica*.

Nella prima, dopo aver parlato del modo con cui il ritmo venne a determinarsi come necessario alla prosa, e degli elementi suoi essenziali, trattai delle differenti specie di versi, distribuendoli, se-

condo la essenza del loro ritmo, in tre categorie e chiudendo con un accenno agli elementi non essenziali del ritmo, e alla lingua nella poesia.

Nella metrica, data la nozione del *metro,* per trattare dei diversi metri con ordine, li distribuii in gruppi, secondo il genere di poesia pel quale più specialmente furono adoperati. E, seguendo sempre il metodo storico, per ciascun gruppo trattai prima dei metri più antichi e, man mano, dei più moderni, notando di ciascuno i principali cultori; e quando un metro fu adoperato per più generi di poesia, ne trattai più distesamente parlando di quel genere in cui appariva più antico.

Ho aggiunto poi una appendice sulla *metrica barbara,* scopo della quale è di mostrare che questa, come alcuno sembra voglia credere, non è una aberrazione, nè un desiderio di novità, ma forse, coltivato da quattro secoli, un nuovo campo di ritmi bellissimi guadagnato alla poesia italiana; così come la poesia barbara di Orazio guadagnava alla Musa lirica romana i bei ritmi della Grecia.

Un lavoro di questo genere non può essere cer-

tamente tutto nuovo, nè tutto opera dello studio d'un solo; le note appiè di pagina restituiscono a ciascuno il suo e indicano ai giovanetti quali libri possano consultare in proposito.

Tivoli, Maggio 1890.

ROCCO MURARI.

NOZIONI PRELIMINARI

ARTE — LETTERATURA — DIVERSE FORME DI LETTERATURA — POESIA — SUA ESSENZA — SUOI PRIMORDII — DIFFERENZE ESTRINSECHE FRA PROSA E POESIA — LA FORMA NELLA POESIA PRIMITIVA — IL RITMO.

Quando l'osservazione di un fatto esteriore, come la bellezza di un tramonto, od interiore, come una fiamma d'affetto, produce nell'uomo una impressione più o meno profonda, nasce in lui il desiderio di rendere perenne a sè il ricordo della impressione ricevuta o di risvegliarla eguale negli altri.

Di qui la tendenza naturale che ha l'uomo a riprodurre il fatto coi mezzi che egli crede avere più adatti a richiamare questa impressione; sieno questi le linee o i colori che gli rappresentino su di una superficie la scena desiderata, o lo scalpello che tragga dal marmo una forma, o la parola che descriva o narri ciò che egli osservò.

Ma poichè vi è somma differenza di valentia di esecuzione fra gli sgorbii con cui il bambino scarabocchia i margini del suo libro, e i' delicati li-

neamenti di una *Madonna* del Murillo; fra il bamboccio di neve che i monelli sogliono fare d'inverno, e la maestà del *Mosè* del Buonarroti; fra la lettera che il soldato quasi analfabeta manda all'amica che la aspetta nei campi, e la concezione della *Divina Commedia* dell'Alighieri; si convenne di chiamare *arte* quel modo di esprimere il pensiero che, riproducendo quanto più si può esattamente il vero, divenga la dimostrazione del bello (1).

Come si chiamò *pittura* l'arte che ha per mezzo d'espressione le linee e i colori colle loro gradazioni; *scultura* quella che ritrae un fatto o concreta un pensiero nel marmo, nel bronzo, nel legno, ecc.; così si chiamò *letteratura* quell'arte che ha per mezzo la parola; sicchè si può dire che la letteratura è la espressione artistica del pensiero per mezzo della parola.

Ora, supponiamo che un fatto si affacci alla mente di venti, di cinquanta uomini capaci di ritrarlo artisticamente. Lo ritrarranno tutti ad un modo? No, perchè questi venti, cinquanta artisti possono non essere vissuti nella stessa società, non possono aver sortito tutti lo stesso genio, nè la tendenza ad esplicarlo tutti nello stesso modo. Ma siccome tutti sono artisti, ciascuno gli darà, trattandolo, una forma artistica che sarà diversa da quella degli altri tanto più, quanto più saranno

(1) Tutte le arti che hanno per iscopo la riproduzione del vero e la manifestazione del bello si dicono *arti belle* o *nobili* perchè tendono alla educazione dell'anima; sonvi altri ordini di operazioni a modificazione della materia per il vantaggio materiale dell'uomo, che diconsi essi pure *arti* ma, per distinguerle, si dissero *meccaniche* o *manuali*.

diverse le condizioni di età, di cultura, di civiltà, di genio che egli possiede, da quelle che possiedono gli altri. Si avranno così diverse forme artistiche di esplicazione del pensiero per mezzo della parola, o, per dirla più in breve, diverse forme di letteratura.

Fra tante possibili forme di letteratura, due principali ve ne sono, che meglio si potrebbero dire categorie: la forma *oggettiva* e la *soggettiva.*

Quando io osservo un fatto e lo descrivo tal quale lo vedo o lo trovo, senza essere menomamente trasportato dall' impressione che esso fa sull'animo mio, allora io non do che il semplice mezzo, la mia parola, alla riproduzione artistica di esso; quindi la descrizione è tutta *oggettiva* perchè essa non è che la copia fedele di ciò che è oggetto dell'opera mia.

Ma se nel descrivere questo fatto io non lo tratteggio tal quale l'ho trovato, ma, col fervere della mia immaginazione, quasi lo rimpasto e lo do, non come è, ma come lo ho concepito io; siccome nella mia opera d'arte v'è qualche cosa che appartiene a me, all'artista, al soggetto rappresentante, essa non sarà più oggettiva ma *soggettiva.*

Poichè studiare i fatti e le leggi che li governano senza prevenzioni o influenze è proprio della scienza, la forma *oggettiva* della letteratura potrà dirsi anche *scientifica;* ed essendo la forma *soggettiva* quasi un rifacimento dell' oggetto potrà dirsi *poetica.*

Poesia (ποιέω, faccio, creo) significa fattura, composizione, creazione, perchè è essenzialmente sog-

gettiva, e l'artista poeta, sia che esponga un fatto, sia che noti un sentimento, non può non trasfondervi qualchecosa di proprio, e quello descrive come egli lo vede, questo svolge come egli lo sente.

E qui è acconcio notare come dal poco che si è detto risulti chiaro, che la essenza della poesia sta nella idea e nella potenza del genio che la tratta. Perciò quanto più l'ingegno dell'artista è fervido, tanto più sarà poetica la sua opera d'arte; e la poesia fiorirà meglio in quella età, nella quale vivano uomini che abbiano forza d'immaginazione più viva.

Ed ora, avete voi mai osservato come un bambino, fermo presso una scranna, giuochi per delle ore continue con de' trucioli di carta, con de' pezzetti di legno, con de' cocci? Dove trovate voi la ragione a quel piacere, che per lui si protrae tanto e si ripete anche spesso, per una cosa a cui noi rimaniamo assolutamente indifferenti?

Nella fervida potenza, credo io, della sua immaginazione, che nei trucioli di carta gli rappresenta degli uomini; nei pezzettini di legno forse dei cavalli; nei cocci gli ornamenti più belli di una casa che egli intuisce nel perimetro del piano della sua sedia. Man mano che nell'uomo questa fervida immaginativa scompare e sottentra il freddo esame dei fatti che accadono fuori o dentro di lui, egli va perdendo questo modo soggettivo di giudicarli, mentre acquista l'abito di giudicarli tali quali sono, ed allora per lui i cocci restano cocci, i trucioli, trucioli.

Ma l'individuo, nello svolgersi della sua età, è lo specchio della società: come quello è prima

bambino, poi giovine, uomo e vecchio; così per un popolo, l'infanzia è il cominciamento della sua civiltà, l'apogeo di questa ne sarebbe la virilità, la vecchiaia corrisponderebbe al discendere di quella (1).

E la società che rispecchia in sè le età dell'uomo, ritiene di quelle anche i caratteri essenziali. Così una società bambina, allorchè esce dalla sua rozzezza e intraprende l'erto cammino della civiltà, ha maggior forza d'immaginazione che nella età dell'apogeo, in cui prevale il freddo esame oggettivo. Quando dunque, nei primordii della civiltà, l'uomo osserva lande coperte di neve, o aridi deserti nei quali non nasce mai un fil d'erba, il sole fiammeggiante nel cielo, l'albero che sulla terra fiorisce e frutta; e nota che di quei fiori, di quelle frutta, egli che doma il cavallo, che ammansa il leone, non sa farne neppur uno, attonito ammira; sebbene non ne capisca le leggi, cerca di spiegar quei fenomeni; e, sia che narri il fatto sia che esprima la meraviglia della sua anima, la sua opera d'arte non può essere che soggettiva; l'artista non può non esser poeta.

Finora vedemmo come la differenza tra la forma letteraria soggettiva o poetica, e la forma oggettiva o scientifica, sia precisamente differenza sostanziale, e come i primi popoli di una società bambina dovettero essere i primi a dare svolgimento ad una letteratura essenzialmente poetica.

Ma oltre la differenza di sostanza di un'opera

---

(1) U. A. Canello, *Saggi di critica letteraria*, pag. 77. Bologna, Zanichelli, 1877.

d'arte poetica da un'opera d'arte scientifica, noi osserviamo che vi è qualcosa di diverso anche nella forma, cioè nel modo con cui si dispongono le parole, che sono i mezzi della espressione del pensiero.

La storia di tutti i popoli dimostra indiscutibilmente che il pensiero poetico nella infanzia della civiltà è espresso fra suoni e danze le quali non sono nulla di complicato, che anzi, nella loro semplicità non sono che affermazione di una armonia proveniente da una cadenza regolare. Così danzava, sonava e salmeggiava Davide, il re poeta, innanzi all'arca; così i Greci consideravano come mezzi di una unica arte (μουσική sott. τέχνη) il suono inarticolato per il canto, la parola per la forma poetica, la danza per i movimenti del corpo, i quali tre elementi Aristosseno determinò esattamente (μέλος, λέξις, κίνησις σωματική) fondando una teoria scientifica delle arti ritmiche (1); così finalmente, compionsi anche ora in alcune tribù dei continenti meno inciviliti certi riti religiosi con parole modulate dietro cantilene e danze speciali.

Ora, si può sentire un pezzo d'opera in sei ottavi e segnare colla mano un tempo in quattro quarti? Si può zufolare un *waltz* e ballare contemporaneamente una *polka?* No certo; perchè il suono ha una serie a distanze regolari di note più vibrate che costituiscono un'armonia; la danza ha una serie a distanze regolari di passi più vi-

(1) Giuseppe Fraccaroli, *Di una teoria razionale di Metrica Italiana,* Torino, Loescher, 1887, pag. 2 e 4.

brati che costituiscono anch'essi un'armonia nei movimenti del corpo; e perchè convengano fra loro suono e danza è necessario che l'armonia di questa coincida coll'armonia di quello.

Ma poichè nei primordii della civiltà, l'espressione artistica del pensiero per mezzo della parola è strettamente connessa col suono e colla danza, ai quali è essenziale l'armonia data da suoni più vibrati, da passi più forti, è chiaro che le parole si dovettero disporre in modo da secondare l'armonia del suono e della danza.

Ecco come alla espressione del pensiero poetico venne imposta una legge di cadenza armonica che si ottiene disponendo le parole in modo che ne risulti una serie di tempi regolari, in una parola il *ritmo;* come con suoni più vibrati si divide in intervalli regolari di tempo il suono, e con passi più forti la danza.

Quando, più tardi, la poesia si staccò dal suono e dalla danza, ritenne però il ritmo, che le rimase essenziale.

RITMICA

CAPITOLO I.

ACCENTO RITMICO — ACCENTO GRAMMATICALE — METODI PER LA DETERMINAZIONE DELL'ACCENTO RITMICO.

Ritmo è dunque ordine di tempi (τάξις χρόνων come dice Aristosseno) (1); e come tale non è più proprio della parola che del canto o della danza. Perchè però questo ordine di tempi sia percettibile, è necessario che si abbia un mezzo per avvertire dove cominci o dove finisca ciascun intervallo di tempo della serie.

Vedemmo che nel suono ci giova a questo la maggiore intensità di una nota ad ogni intervallo, e nella danza la maggior forza di un passo. Nella poesia invece, nella quale ciascuna sillaba rispetto al ritmo è ciò che è rispetto ad esso ciascuna nota nel canto e ciascun passo nella danza, conviene che il tempo che occorre a pronunciare tutte le sillabe sia diviso in intervalli regolari, e questa divisione non può essere percettibile, se non pronunciando con una maggiore intensità alcune sillabe poste a determinata distanza l'una dall'altra.

(1) G. FRACCAROLI, Op. cit., pag. 9.

Questa maggiore intensità, con cui si pronunciano alcune sillabe rispetto alle altre, è ciò che si disse **accento ritmico.**

Ora, l'accento ritmico potrà cadere esso su una sillaba qualunque di ogni parola indifferentemente, o sonvi nelle parole alcune sillabe che, per ragione speciale, potrebbero essere scelte perchè su esse si pose l'accento ritmico?

Se noi consideriamo tutte le sillabe come eguali fra di loro sì per tonalità che per intervallo di tempo impiegato a pronunciarle, è evidente che l'accento ritmico potrà cadere indifferentemente sull'una come sull'altra. Ma, scrupolosamente osservando e comparando il tempo impiegato a pronunciare due sillabe, facilmente si comprende che non per tutte si impiega uguale intervallo di tempo; infatti non v'è chi non veda che la sillaba *a* nella parola *amore* si pronuncia in un tempo più breve che non la sillaba *stran* nella parola *strangolare.*

Inoltre ogni parola, meno pochissime enclitiche o proclitiche, per lo più monosillabe, ha una sillaba su cui posa più vibratamente la voce; questa posa più vibrata di voce chiamasi **accento grammaticale.**

Il poeta adunque, che avesse dovuto parlare ritmicamente, poteva, per la determinazione delle sillabe su cui dovea cadere l'accento ritmico, scegliere uno dei quattro metodi seguenti e non altri (1):

1.° Tener conto della *quantità* delle sillabe, non del loro numero, e curare l'*accento grammaticale* per la determinazione dell'accento ritmico.

(1) G. Fraccaroli, Op. cit., pag. 11.

2.° Tener conto della *quantità* delle sillabe, non del loro numero, e *non* curare l'accento grammaticale per la determinazione dell'accento ritmico.

3.° Tener conto del *numero* delle sillabe, non della loro quantità, e *non* curare l'accento grammaticale per la determinazione dell'accento ritmico.

4.° Tener conto del *numero* delle sillabe, non della loro quantità, e curare l'*accento grammaticale* per la determinazione dell'accento ritmico.

Il primo metodo è di una estrema difficoltà, epperò sono rari al sommo grado i tentativi di poesia secondo questo sistema ed anche questi non esattamente corrispondenti (1); rarissimi i versi che seguano il sistema secondo, i quali per caso abbiano gli accenti ritmici coincidenti con accenti grammaticali.

Il secondo metodo, meno difficile, fu prescelto dalla lingua greca, e da questa lo imitò la latina.

Il terzo, facilissimo, mentre lo troviamo adoperato dagli antichissimi Irani (2), lo possiamo credere una rinnovazione dopo il secondo, perchè sotto un certo aspetto ne è la conseguenza storica. Infatti ritenne di esso la trascuranza dell'accento grammaticale per la determinazione dell'accento ritmico, e, perdutasi la percezione della quantità delle sillabe, ritenne dei ritmi che seguivano il secondo metodo, quelli che aveano per natura, un numero di sillabe determinato. Ed ecco perchè ne abbiamo molti esempi nei primordii delle lin-

(1) G. Fraccaroli, Op. cit., ibid.

(2) Francesco Zambaldi, *Il ritmo dei versi ital.*, Loescher, 1874, pag. 7.

gue romanze, in alcune delle quali si andò estendendo e per alcuni versi vige ancora come nella francese (1); e in altre si restrinse per dar luogo al metodo quarto.

Questo ultimo metodo che accettò dal terzo la determinazione del numero delle sillabe, ma andò restringendo man mano la libertà dell'accento ritmico dall'accento grammaticale, fu seguito, fra altre lingue, dalla italiana.

Sicchè la ritmica italiana nulla ha preso dalla ritmica provenzale o francese; ha comune con queste la perdita della percezione della quantità delle sillabe, propria delle lingue classiche, e la conseguente determinazione del numero delle sillabe per ogni ritmo; e differisce da essa in ciò, che quelle mantennero la libertà di rispondenza fra accento ritmico e grammaticale; l'italiana affermò meglio il suo ritmo progredendo nella storia della sua determinazione, fino a render necessaria la coincidenza dell'accento ritmico col grammaticale.

(1) G. Fraccaroli, Op. cit., ibid.

CAPITOLO II.

VERSO — SILLABE NEL VERSO ITALIANO — LA FINALE DEL VERSO ITALIANO — ACCENTO — ANACRUSI — IPERTESI — CESURA.

Verso (parola latina che significa *voltata,* rigiramento) è una serie di parole ordinate in modo, da avere un sistema ritmico percettibile, terminante con una pausa.

Vedemmo come la lingua italiana non abbia segnata quantità alle sillabe, a meno che non si voglia; nel rapporto fra le sillabe e gli accenti del metro, considerar lunghe le accentate e brevi le non accentate (1). La cosa non è forse esattissima ma ci dà il diritto di valerci nella rappresentazione schematica dei ritmi delle brevi e delle lunghe (2). Inoltre osservammo che nella determinazione del ritmo la lingua italiana segue il quarto metodo facendo coincidere l'accento ritmico col grammaticale e fissando il numero delle sillabe per ciascun verso.

Da ciò si comprende facilmente che una serie

(1) G. Fraccaroli, Op. cit., pag. 19.
(2) G. Fraccaroli, Op. cit , pag. 20.

di parole daranno un verso italiano quando esse diano un numero stabilito di sillabe ed abbiano tutti od alcuni dei loro accenti grammaticali a tale distanza fra loro da diventare accenti ritmici.

Delle sillabe nel verso italiano. Le sillabe nel verso italiano, quando non sieno accentate, sono considerate, rispetto al tempo, tutte uguali fra loro; perciò un dittongo o trittongo è considerato sempre come una sillaba sola. Esempio:

> Qual *suole* il *fiammeggiar* delle cose unte
> *Muoversi* pur su per l'estrema buccia
>
> DANTE, *Inf.*, XIX, 28.

Solo in certi casi, e specialmente quando nessuna delle vocali componenti il dittongo è accentata, o esso ha origine da due vocali latine non formanti dittongo come: *oriente* da *oriens, sapienza* da *sapientia,* un prolungamento del tempo impiegato a pronunciare i suoi elementi può farli valere per due sillabe. Esempio:

> Dolce color d'*oriental* zaffiro
> Che s'accoglieva nel sereno aspetto
> Dell'*aer* puro infino al terzo giro
>
> DANTE, *Purg.*, I, 13.

> Sotto l'ombra *perpetua* che mai
>
> DANTE, *Purg.*, XXVIII, 32.

Quando fra due vocali non esiste una consonante che interrompa la emissione del fiato, comunemente le due vocali formano una sillaba sola, anche se l'una sia finale di una parola e l'altra

iniziale della parola seguente. Questo fatto si chiama volgarmente *elisione.* Ma esso può accadere in due modi: o delle due vocali, l'una finale l'altra iniziale, l'una (la prima), sparisce quasi del tutto anche per suono, e questa è la *elisione* propriamente detta; o dalla fusione delle due vocali nasce una specie di dittongazione vera, i cui elementi sono esattamente distinti, ed allora si ha quella che meglio chiamasi *sinalefe.* Esempio:

> *Sorge il mattino in* compagnia dell'alba
> *Dinanzi al* sol, che di poi *grande appare*
> Sull'*estremo orizzonte a* render lieti
> *Gli animali e* le *piante e i campi e* l'onde.
> *Allora il* buon villan sorge dal caro
> Letto cui la fedel *moglie e i* minori
> Suoi *figliuoletti intiepidir* la notte;
> Poi sul dorso *portando i sacri arnesi*
> Che prima ritrovâr *Cerere e* Pale,
> Va col bue *lento innanzi, al campo, e* scuote
> Per *lo angusto* sentier da' curvi rami
> Il *rugiadoso umor* che, quasi gemma,
> I nascenti del sol raggi rifrange.

PARINI, *Il mattino.*

Alcune volte nei versi italiani accade il fatto contrario, per cui si mantengono divise in due sillabe la vocale finale di una parola e la iniziale della parola seguente, generando *iato.* Questo è assai più frequente nei poeti antichi che nei moderni. Esempio:

> O luce eterna che sola in te sidi
> Sola t'intendi e da *te intelletta*
> *E intendente te ami* ed arridi....

DANTE, *Par.*, XXXIII, 124.

Quando però la parola antecedente finisce per vocale accentata o per dittongo è assai volte meno aspro lo iato che la elisione o la sinalefe, epperò è preferito quello a queste. Esempio:

Questo è il principio *là onde* si piglia
Cagion di meritare in voi secondo
Che buoni e *rei amori* accoglie e viglia.

DANTE, *Purg.*, XVIII, 64.

Aspro è il verso di Ariosto:

.... contra a Balisarda
Saria ogni osbergo come pasta molle.

Or. fur., XLV, 68.

Della finale nel verso italiano. Il verso deve sempre finire per parola compiuta, perchè la pausa necessaria in fine di esso per la sua percettibilità ritmica, cadendo fra due parti di una parola, produrrebbe una vera e propria *tmesi.*

Alcune parole composte come: *sopraveste, sacrosanto,* ecc. e gli avverbi in *-mente* che derivano da una fusione di un ablativo di maniera latino, composto di un aggettivo qualificativo e il nome *mens,* ammettono, ma raramente, la divisione. Esempio:

Così quelle carole *differente-*
mente danzando....

DANTE, *Par.*, XXIV, 16.

Fece la donna di sua man le *sopra-*
vesti a cui l'arme converrian più fine....

ARIOSTO, *Or. fur.*, XLI, 32.

Tutti errammo; di tutti quel *sacro-*
santo sangue cancelli l'error.

MANZONI, *La Passione*, 11.

Ariosto nelle sue commedie adopera spesse volte la tmesi degli avverbi in *-mente* ed altre più arrischiate come:

Mercè del giovane
Gentile e grazïoso ch'oggi *Domene-*
dio ci mandò all'incontro per soccorrerci.

Supp., atto II, sc. II.

Ma questi ardimenti, come altri molti in fine di verso, gli possono essere perdonati per la speciale struttura del verso nella commedia. Stupenda, perchè mostra il moribondo che non arriva a compiere il nome prima di morire, è la tmesi nei versi seguenti:

. . . . Orlando, fa che ti raccordi
Di me nell'orazion tue grate a Dio:
Nè men ti raccomando la mia *Fiordi* . . . .
Ma dir non potè *ligi*; e quì finio.

ARIOSTO, *Or. fur.*, XLII, 16.

Dell'accento. Giova ripetere:

1.° Che ogni parola in italiano ha un accento.

2.° Che non può averne propriamente che uno.

3.° Che gli accenti ritmici del verso italiano devono coincidere con accenti grammaticali.

Fanno eccezione alla prima regola gli articoli, le congiunzioni e preposizioni semplici e le forme secondarie dei pronomi, che si usano in prosa

proclitici e raramente anche enclitici. Esempio:

> Vede mirando qui sdruscita tela
> Onde ha varco la voce, onde si scerne,
> Che là proprio risponde ove son *dé la*
> Stanza regal le ritirate interne;
>
> TASSO, *Ger. lib.*, XIX, 61.

> Ed in segreto ancor fin qui *godúti si*
> Sono
>
> ARIOSTO, *Negr.*, atto I, sc. II.

> Di questo esempio è Policrate il *ré di*
> Lidia e Dionigi....
>
> ARIOSTO, *Or. fur.*, XLV, 1.

> Sì, d'un capestro; il suo farsetto è *lógro*; *ne*
> Vorrebbe un nuovo.
>
> ARIOSTO, *Negr.*, atto III, sc. IV.

Rarissimi e da non imitarsi sono altri esempi di monosillabi accentati che nel verso abbiano perduto il loro accento diventando proclitici. Esempio:

> Percotevansi intorno e poscia *púr lì*
> Si rivolgea ciascun....
>
> DANTE, *Inf.*, VII, 28.

> E men d'un mezzo di traverso *nón ci ha.*
>
> DANTE, *Inf.*, XXX, 87.

> I' volsi gli occhi e 'l buon Virgilio: *Almén tre*
> Voci t'ho messe.
>
> DANTE, *Purg.*, XIX, 34.

La vergine che 'l fior di che più zelo
Che de' begli occhi e della vita *avér dè* ....

ARIOSTO, *Or. fur.*, I, 43.

.... La poca espeiïenzia
Ch'hai del mondo n'è causa: Dimmi: *crédi tu*
Che un mago possa far cosa mirabile?

ARIOSTO, *Negr.*, atto I, sc. III.

Contro la seconda osservazione è da notarsi che, non potendosi in italiano pronunciare assolutamente atone più di tre sillabe consecutive, le parole che avrebbero quattro atone o più, oltre all'accento acuto (´), che è il vero accento della parola, assumono sempre in una delle sillabe atone una tonalità meno forte che potremo segnare con accento grave (\`), come, per es., *prèstidigitazióne, amàbilitá* (1). Possono assumere un accento grave anche le parole che hanno tre o due sillabe atone consecutive, specialmente se derivate; nel qual caso mantengono, come accento grammaticale della parola, l'accento più vicino alla fine di essa, ed, in generale, assumono come grave l'accento della radicale. Esempio: *vèndicatóre, feròceménte, còntrappósto* (2).

Questi accenti gravi poi sono fissi o mobili; fissi sono quelli che stanno sempre sopra una sillaba *determinata;* mobili quelli che possono passare da

(1) Nella lingua italiana l'accento circonflesso (^) non è vero accento ma un segno di contrazione come in vizî, principî, ecc.

(2) CESARE DE LOLLIS, *Dei raddoppiamenti postonici* in *Studi di filologia romanza,* Fasc. III, pag. 413.

una sillaba atona ad un'altra. Accenti fissi hanno: *miseràbilissimo, quèrimónia, spàzzacamino.* Mobili invece: *incoerénte, pèricolóso* che possono anche fare: *incòerénte, pericolóso.*

Quanto alla terza osservazione per cui si disse che gli accenti ritmici, di regola, cadono dove i veri accenti grammaticali, è da notarsi che talvolta un accento grave abbastanza sensibile può fare da ritmico. Esempio:

E vidila *miràbilménte* oscura.

DANTE, *Inf.*, XXI, 6.

Pasciuto Geremia
Malincònicaménte
Sbadiglia in elegia
Gli affanni che non sente.

GIUSTI, *A un am.*, 2 (1).

Nella scelta però delle parole toniche su cui si vuol far cadere l'accento ritmico, si deve sempre tener massimo conto anche del tono speciale che una parola può assumere per la sua posizione sintattica nel discorso; e quindi si devono considerare come atone alcune parole specialmente monosillabe o bisillabe che indipendentemente dal discorso sarebbero toniche (2). Si osservi quale differenza tonica abbia la parola *io* nei versi seguenti:

---

(1) G. FRACCAROLI, Op. cit., pag. 14.

(2) ANGELO SOLERTI, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino, Loescher, 1886, pag. 29.

Lo mio maestro, ed *io*, e quella gente
Ch'eran con lui parevan si contenti
Com'a nessun toccasse altro la mente.

DANTE, *Purg.*, II, 115.

Io vidi per le coste e per lo fondo
Piena la pietra livida di fori

DANTE, *Inf.*, XIX, 13.

Dell'anacrusi, della ipertesi e della cesura. Si chiamano *anacrusi* una o due sillabe, fuori ritmo, precedenti il ritmo stesso, e che servono quasi di introduzione. Dato, per esempio, il seguente tempo ritmico a gruppi di tre sillabe coll'accento sulla prima:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ (◡)

quando esso sia preceduto da anacrusi bisillabica:

(◡ ◡) –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ (◡)

ci darà un decasillabo:

◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ (◡)
O tementi dell'ira ventura

L'anacrusi non può essere mai maggiore del numero di sillabe atone, di ogni unità di tempo ritmico.

Molti versi sovrabbondanti delle canzoni popolari non hanno che il difetto di avere qualche anacrusi che noi chiameremo mobile per distin-

guerla da quella che è necessaria per la struttura di qualche forma speciale di verso. La prova che molti versi, specialmente dialettali, sono sovrabbondanti per anacrusi mobile, si ha nel fatto che questa si trova anche nel mezzo di un verso composto di due membri, al principio del secondo membro. Un esempio dell'anacrusi in principio e in mezzo al verso si ha nella seguente barcarola veneziana:

La biondina in gondoleta
L'altra sera l'era andada;
Dal piaxer la povareta
La s' ha proprio 'ndormenzá.
La posava su sto brazzo,
Ogni tanto (*la*) se svegiava;
E la barca che ninava
(*La*) la tornava a 'ndormenzár.

La *ipertesi* che, secondo il Westphall (1), può essere di due specie o di piede nel verso o di sillabe nel piede, nell'italiano è uno spostamento d'accento da una sillaba ad un'altra. Per esempio, il seguente ritmo ascendente a gruppi di due sillabe è un vero verso italiano:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡
Nel mezzo del cammin di nostra vita

(1) *Metrik*, II, pag. 731, citato da Fraccaroli, Op. cit., pag. 53.

che può subire una ipertesi in principio e diventare:

–́ ◡ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡
Mi ritrovai per una selva oscura

La *cesura* è taglio, e in italiano si trova e molte volte è necessaria sia quale cesura propriamente detta o taglio di una unità di tempo nel ritmo, come:

–́ ◡ | –́ ‖ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡̀
Gino mio, l' ingegno umano
–́ ◡ | –́ ‖ ◡̄ | –̆ ◡ | –́ ◡
Partorì cose stu pende
Quando l' uomo ebbe tra mano
Meno libri e più faccende.

GIUSTI, *Epigrammi.*

sia quale dieresi cioè taglio fra due unità di tempo nel ritmo, come:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ ‖ ◡ –́ | ◡ –́ | ◡
O dolce padre mio se tu m' ascolte

DANTE, *Purg.*, XV, 124.

CAPITOLO III.

DIVERSE SPECIE DI RITMI.

Dicemmo che la ritmica italiana si basa sugli accenti e sul numero delle sillabe trascurandone la quantità. Ma l'aver fissato il numero delle sillabe, si comprende chiaramente che non è che una conseguenza della posizione degli accenti ritmici; la distanza dei quali fra loro, considerando tutte eguali le sillabe atone, le une alle altre, si conta a sillabe e non a quantità.

Se si avverte ora che alla fine di ogni verso è necessaria una pausa per renderne percettibile l'unità ritmica, e che questa pausa non ha esatta misura, ma che sarà più o meno lunga a seconda del tempo che occorre per un passaggio da una serie ritmica di tempi alla successiva; si comprenderà anche facilmente che nella lingua italiana, l'ultima sillaba che sia assolutamente necessaria per il verso è quella dove cade l'ultimo accento ritmico. Dopo questa vi possono essere due sillabe atone, una, o nessuna, perchè la pausa, fatta breve, permette che ve ne siano due, la pausa regolare verrebbe dopo una atona sola, e quando

dopo l'accento ritmico non vi sono sillabe atone si avrebbe il compenso in una pausa più lunga.

Riassumendo, i versi che hanno gli accenti ritmici in egual numero e disposizione sono ritmicamente identici sebbene finiscano con parole sdrucciole o piane o tronche, quantunque il verso sdrucciolo abbia una sillaba di più e il tronco una di meno del verso piano.

Razionale sarebbe una denominazione delle diverse specie di versi italiani desunta dalla disposizione degli accenti. Ma è troppo radicata nella metrica italiana la denominazione desunta dal numero delle sillabe del verso piano, estendendola anche ai versi di ritmo eguale se pure sdruccioli o tronchi, per ritentare innovazioni a questo proposito (1). Basterà aver accennato alla irrazionalità dei nomi usati ed averne presente la ragione.

Diremo adunque che v'hanno otto specie principali di versi semplici italiani: *quaternario, quinario, senario, settenario, ottonario, novenario, decasillabo, endecasillabo;* a cui si possono aggiungere i derivati come il *quinario accoppiato,* il *dodecasillabo,* il *tetradecasillabo,* ecc.

Per parlarne ordinatamente occorre osservare che i versi italiani sono tutti a ritmo puro, cioè dato da una serie di tempi ritmici tutti eguali fra loro; e che l'unità ritmica di due sillabe corrisponde al trocheo latino (´– ⏑) se ha l'accento sulla prima, o al giambo (⏑ ´–) se lo ha sulla seconda; l'unità ritmica di tre sillabe corrisponde al dat-

(1) G. Fraccaroli, Op. cit., pag. 55.

tilo (⏑́ ⏑ ⏑) se ha l'accento sulla prima, o all'anapesto (⏑ ⏑ ⏑́) se lo ha sull'ultima.

I ritmi italiani adunque saranno trocaici se avranno per unità ritmica il gruppo (⏑́ ⏑), giambici se avranno il gruppo (⏑ ⏑́), e dattilo-anapestici se il gruppo (⏑́ ⏑ ⏑) o l'altro (⏑ ⏑ ⏑́).

Quindi tratteremo:

1.° Dei ritmi trocaici:
  a) *quaternario,*
  b) *ottonario,*
  c) *dodecasillabo trocaico,*
  d) *exdecasillabo.*

2.° Dei ritmi giambici:
  a) *quinario,*
  b) *quinario accoppiato,*
  c) *settenario,*
  d) *tetradecasillabo.*

3.° Dei ritmi dattilo-anapestici:
  a) *senario,*
  b) *dodecasillabo dattilico* o *senario accoppiato,*
  c) *novenario,*
  d) *decasillabo.*

4.° Dell'*endecasillabo.*

La ragione perchè furono uniti i ritmi dattilici e li anapestici e si fece una categoria speciale dell'endecasillabo si vedrà a suo luogo.

CAPITOLO IV.

DEI RITMI TROCAICI:

a) QUATERNARIO — *b*) OTTONARIO — *c*) DODECASILLABO TROCAICO
d) ENDECASILLABO.

Quaternario. La più piccola serie ritmica trocaica è di una dipodia:

–́ ◡ | –́ ◡

Per ipertesi nel primo piede essa può diventare:

◡ –́ | –́ ◡

e per attenuazione d'accento del primo piede:

◡ ◡ | –́ ◡

Essa ha dunque fisso l'ultimo accento sulla terza. Questo è il verso quaternario che si può definire: *il verso che ha l'ultimo accento ritmico sulta terza.*
È usato pochissimo da solo. Esempio:

Nelle luci
Tue divine
Pace alfine
Trova il cor.

METASTASIO.

Meno raramente si trova usato alternato con altri versi trocaici:

> Il poeta è un grande artiere
> Che al mestiere
> Fece i muscoli d'acciaio;
> Capo ha fier, collo robusto,
> Nudo il busto,
> Duro il braccio, e l'occhio gaio.

CARDUCCI, *Il poeta.*

o come loro complemento:

> Hanno fatto nella China
> Una macchina a vapore
> Per mandar la *Guigliottina;*
> Questa macchina in tre ore
> Fa la testa a cento mila
> Messi in fila.

GIUSTI, *La Guigliottina a vapore.*

Ottonario. Due dipodie trocaiche, cioè due quaternarii danno un esatto ottonario. Quindi il suo schema puro è:

–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑

Sono permesse la attenuazione degli accenti ritmici, e la ipertesi nei primi piedi delle due dipodie sicchè esso si può rappresentare così:

⏓ ⏒ | –́ ⏑ | ⏓ ⏒ | –́ ⏑

Ottonario adunque è *quel verso che ha l'ultimo accento ritmico sulla settima ed un altro fisso sulla terza.*

Si noti però che questa è la definizione dell'ottonario moderno il cui ritmo si è già affermato; mentre invece nei primi secoli della letteratura esso ha un ritmo tanto indeterminato che una ballata popolarissima sull'assedio di Messina del 1282 conservataci dal Villani (1) ha di questi ottonarii:

> Deh! com'egli è gran pietate
> Delle donne di Messina
> Veggendole scapigliate
> Portando pietre e calcina
> Dio gli dea briga e travaglio
> Chi Messina vuol guastare.

E Lorenzo de' Medici ha ne' suoi canti carnascialeschi degli ottonarii come questi:

> Quel ch'è la natura nostra....
> Saperle tener segrete....

L'ottonario, non usato frequentemente sdrucciolo, ha più spesso i tronchi; e si adopera in strofe monocole o misto a quaternarii.

La sua monotonia lo rende nojoso se il poeta non è tal maestro da romperla con opportune cesure propriamente dette e con ipertesi ben disposte. Esempio:

> Ricordar! || fosse almen spenta
> Dentro in me || la ricordanza!
> Quando l'esule || rammenta,
> Siede il lutto nel suo cor;
> Tace anch'essa la speranza
> Nel ricordo di quel fior.

CAVALLOTTI, *Guido*, atto I, *Canz. dell'Esule.*

---

(1) GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, lib. VII, c. 8.

V'è una specie di ottonario tronco, il quale, perduto l'accento ritmico della settima, ha mantenuto forte quello della quinta, per cui molti, ammettendo esso l'ipertesi e l'attenuazione nel primo membro, lo classificarono erroneamente come una specie di senario sdrucciolo.

Il suo schema puro sarebbe:

–́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ | ◡ (–)

Non s'usa solo, ma come chiusa di ritmi trocaici. Esempio:

Dies irae! È morto Cecco;
Gli è venuto il tiro a secco;
Ci levò l'incomodo.
Un ribelle mal di petto
Te lo messe al cataletto.
Sia laudato il medico.

GIUSTI, *Il Dies irae.*

Dodecasillabo trocaico ed exdecasillabo. Alcuni danno come metri trocaici un dodecasillabo e l'exdecasillabo; ma, anche lasciando da parte che ne sono rarissimi gli esempi, è facile scorgere come quello non sia che un ottonario e un quaternario accoppiati; e questo due ottonarii.

CAPITOLO V.

DEI RITMI GIAMBICI:

a) QUINARIO — *b*) QUINARIO ACCOPPIATO — *c*) SETTENARIO
d) TETRADECASILLABO.

Quinario. Il più piccolo ritmo giambico è dato da una dipodia giambica:

⏑ ⏒́ | ⏑ ⏒́ |

la quale, così come è, corrisponderebbe a un quinario tronco; e se fosse ipercatalettica:

⏑ ⏒́ | ⏑ ⏒́ | ⏑.

sarebbe un quinario piano; se doppio-ipercatalettica:

⏑ ⏒́ | ⏑ ⏒́ | ⏑ ⏑

sarebbe un quinario sdrucciolo.

L'attenuazione dell'accento nel primo piede dà il verso:

⏑ ⏑ | ⏑ ⏒́ | ⏑

per l'ipertesi invece nello stesso primo piede:

´– ⏑ | ⏑ ´– | ⏑

corrisponderebbe a una dipodia dattilica catalettica:

´– ⏑ ⏑ | ´– ⏑

Dunque il quinario è *quel verso che ha l'ultimo accento ritmico sulla quarta.*

Esso usasi in tutte e tre le sue forme, sdrucciola, piana e tronca, si in strofe monocole, che in composizione con altri versi giambici. Esempio:

Melanconia,
  Ninfa gentile,
  La vita mia
  Consacro a te.
I tuoi piaceri
  Chi tiene a vile,
  Ai piacer veri
  Nato non è.

PINDEMONTE, *La Malinconia.*

Viva la Chiocciola,
  Viva la bestia
  Che unisce il merito
  Alla modestia.
  Essa all' astronomo
  E all'architetto
  Forse nell'animo
  Destò il concetto
  Del cannocchiale,
  E delle scale.
    Viva la Chiocciola
    Caro animale.

GIUSTI, *La Chiocciola.*

La vïoletta
  Che 'n su l'erbetta
  S'apre al mattin novella,
  Di', non è cosa
  Tutta odorosa
  Tutta leggiadra e bella?

CHIABRERA, *Caducità della Bellezza.*

Quinario accoppiato. Due quinarii si possono unire insieme purchè il primo non sia tronco; e danno il quinario accoppiato che avrà due accenti necessarii sulla quarta di ciascun quinario. Esempio:

Per me il suo sangue, per te il mio vino,
Bella Rosmunda, questo è il destino:
Tu l'hai baciato prima ch'ei mora;
                Bacialo ancora.
E tu, spolpato re Cunimondo,
Addio. Tu vieni dall'altro mondo.
Ecco la perla di mia famiglia;
                Bacia tua figlia.

PRATI, *La cena d'Alboino Re.*

Settenario. Una tripodia giambica, dà il settenario tronco, che, come il quinario, può diventare sdrucciolo o piano se là tripodia è doppio-ipercatalettica o ipercatalettica. Il suo schema puro è:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ ◡

È chiaro che i due ultimi piedi:

. . . . . ◡ –́ | ◡ –́ | ◡

non sono che il quinario, il quale, come abbiamo veduto può essere di tre forme:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡
–́ ◡ | ◡ –́ | ◡
◡ ◡ | ◡ –́ | ◡

a seconda della purezza, o della ipertesi, o della attenuazione d'accento del giambo primo. Preponendo ora a ciascuno di questi tre schemi di quinario, ciascuna delle tre forme che, per gli stessi fenomeni può prendere un giambo (◡ –́, –́ ◡, ◡ ◡), avremo i seguenti nove schemi di settenario:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡
–́ ◡ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡
◡ ◡ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡

◡ –́ | –́ ◡ | ◡ –́ | ◡
–́ ◡ | –́ ◡ | ◡ –́ | ◡
◡ ◡ | –́ ◡ | ◡ –́ | ◡

◡ –́ | ◡ ◡ | ◡ –́ | ◡
–́ ◡ | ◡ ◡ | ◡ –́ | ◡
◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ –́ | ◡

Di questi l'ultimo è teorico, perchè non possiamo avere in italiano cinque sillabe atone di seguito senza accento precedente.

Osservando attentamente i nove schemi proposti e ricordando che, come si è detto per l'ultimo di essi, non si possono in italiano avere cinque atone consecutive si comprende come per il settenario non vi sia che un accento fisso sulla sesta, e non ve ne sia alcuno fisso per le cinque prime sillabe sulle quali è inutile dire che ve ne occorra uno.

Sicchè il settenario si può definire: *quel verso che ha l'ultimo accento ritmico sulla sesta.*

Esso è molto usato nella lirica in tutte e tre le forme: sdrucciola, piana e tronca, tanto in strofe monocole che misto con quinarii ed endecasillabi. Esempio:

Madre de' santi, immagine
Della città superna;
Del sangue incorruttibile
Conservatrice eterna;
Tu che da tanti secoli
Soffri, combatti e preghi,
Che le tue tende spieghi
Dall' uno all' altro mar.
Campo di quei che sperano,
Chiesa del Dio vivente,
Dov' eri mai? Qual angolo
Ti raccogliea nascente,
Quando il tuo re dai perfidi
Tratto a morir sul colle
Imporporò le zolle
Del suo sublime altar?

MANZONI, *Pentecoste.*

Italia mia benchè 'l parlar sia indarno
Alle piaghe mortali
Che nel bel corpo tuo si spesse io veggio;
Piacemi almen che i miei sospir sien quali
Spera 'l Tevere e l'Arno
E 'l Po dove doglioso e grave or seggio
Rettor del Ciel, io chieggio
Che la pietà che Ti condusse in terra
Tu volga al tuo diletto almo paese;
Vedi, Signor cortese,
Di che lievi cagion che crudel guerra;
E i cor che 'ndura e serra
Marte superbo e fiero
Apri tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda,
Ivi fa che 'l tuo vero
(Qual ch'io mi sia) per la mia lingua s'oda.

PETRARCA, *All' Italia.*

Colombi di San Marco!
Voi con leggero volo
Avrete a miglior suolo
Agevol varco.

ZANELLA, *Grido di Venezia.*

Tetradecasillabo. Due settenarii accoppiati, purchè il primo non sia tronco, danno il verso tetradecasillabo, che corrisponde ritmicamente all'alessandrino o verso eroico francese. Non giustamente questo verso fu detto martelliano da Pier Jacopo Martelli che sul principio del secolo XVIII lo richiamò a vita, mentre esso è antichissimo, chè lo troviamo usato nel secolo XIII, fra altri molti, da Fra Giacomino da Verona, Fra Bonvicino da Riva, Uguccione da Lodi; ed adoperato bellamente da Ciullo d'Alcamo nel suo contrasto

d'amore dove ha tetradecasillabi bellissimi come questi:

Rosa fresca aulentissima ch' apar' inver la state,
Le donne ti disiano pulzelle e maritate.

Questo ritmo che nella letteratura italiana ebbe vita a sbalzi, ha acquistato forza e bellezza superbe dalla maestria di due sommi viventi Carducci e Cavallotti. Esempio:

Avanti, avanti, o sauro destrier della canzone!
L'aspra tua chioma porgimi ch' io salti anche in arcione,
A noi la polve e l'ansia del corso, e i rotti venti,
E il lampo delle selici percosse, e dei torrenti.

CARDUCCI, *Avanti*, Prologo, *Nuove poesie.*

« Olà voi che di Tespia lasciaste le contrade
Voi che d' Euròta i bagni lasciaste e i forti amor!
O per le patrie leggi pugnanti ellenie spade
Vedrem se il mondo ha lauri che sfrondi il nostro allor. »

CAVALLOTTI, *Marcia di Leonida.*

CAPITOLO VI.

DEI RITMI DATTILO-ANAPESTICI:

a) SENARIO — *b*) DODECASILLABO DATTILICO O SENARIO ACCOPPIATO
c) NOVENARIO — *d*) DECASILLABO.

La lingua italiana ha spiccata tendenza al ritmo ascendente; il che si scorge facilmente nelle parole lunghe nelle quali l'accento grammaticale tende sempre alla fine della parola.

Da ciò la prevalenza del ritmo anapestico sul dattilico e il conseguente bisogno di rendere anapestici i ritmi dattilici preponendo ad essi un'anacrusi che li rende ascendenti. Diffatti, non avendo la lingua italiana che rarissime parole sdrucciole, i versi dattilici puri che hanno quindi l'accento sulla prima dovrebbero cominciare o con monosillabi accentati, o con bisillabi piani o con trisillabi sdruccioli, e non fa bisogno dimostrare che il vincolo sarebbe troppo stretto al poeta.

Senario. Il più breve ritmo dattilico è dato da una dipodia dattilica acatalettica, o catalettica in bisillaba o in sillaba:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡

–́ ◡ ◡ | –́ ◡

–́ ◡ ◡ | –́

che vedemmo corrispondere a un quinario (1). — Se a questa forma di quinario noi premettiamo una anacrusi monosillabica:

◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡

abbiamo il senario. Gli accenti del senario, come quelli di tutti i ritmi dattilo-anapestici, sono fissi e non permettono attenuazione sicchè il senario è *quel verso che ha l'ultimo accento ritmico sulla quinta e un altro fisso sulla seconda.*

Ama la cesura dopo la terza sillaba:

◡ | –́ ◡ || ◡ | –́ ◡

ed usasi in strofe monocole. Esempio:

Eccelsa, segreta
  Nel bujo degli anni
  Dio pose la meta

---

(1) Non fu messa fra i ritmi dattilici la dipodia dattilica:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡

perchè la considerammo venuta per ipertesi dal quinario giambico:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡

Nè fu notata fra i ritmi dattilo-anapestici la dipodia dattilica con anacrusi bisillabica:

◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡

perchè la considerammo venuta per attenuazione d'accento nel primo piede e per ipertesi nel secondo dal settenario giambico:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡

Dei nobili affanni.
Con brando e con fiaccola
Sull'erta fatale
Ascendi o mortale!

ZANELLA, *Sopra una conchiglia fossile.*

Dodecasillabo dattilico o senario accoppiato. Questo verso, che comunemente si considera derivato da due senarii accoppiati, è forse meglio un ritmo semplice anch'esso, dato da una tetrapodia dattilica con anacrusi monosillabica:

⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

La cesura necessaria dopo la seconda sillaba del secondo dattilo

⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ || ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

lo divide esattamente in due senarii, il primo dei quali però deve essere sempre piano perchè la catalessi del suo secondo dattilo possa essere compensata dall'anacrusi monosillabica del senario seguente.

I suoi accenti dunque sono fissi sulla seconda, quinta, ottava e undecima. Esempio:

Dagli antri muscosi, dai fori cadenti,
Dai boschi, dall'erte fucine stridenti,
Dai solchi bagnati di servo sudor,
Un volgo disperso, repente si desta;
Intende l'orecchio, solleva la testa
Percosso da novo crescente terror.

MANZONI, *Adelchi*, coro I.

Novenario. Come due dattili, preceduti da anacrusi monosillaba, danno un senario, così tre dattili preceduti dalla stessa anacrusi danno il novenario nelle sue forme acatalettica e catalettica in disillaba o in sillaba:

◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡
◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡
◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́

Il novenario ha dunque tre accenti ritmici sulla seconda, quinta e ottava.

Esso non fu mai molto in uso. Se ne hanno pochissimi esempi in strofe monocole. Esempio:

Te triste! Che a valle ti aspettano
  I giorni di cantici privi;
  Oh! no, non dai morti, che t'amano,
  Ti guarda, fratello, dai vivi.
Non dalle memorie che pia
  La terra per sempre coprì;
  Da l'altre, da l'altre ti svia
  Che vive passeggiano al dì.

CAVALLOTTI, *Su in alto.*

Decasillabo. La tripodia dattilica con anacrusi bisillabica dà lo schema:

◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡
◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡
◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ | —́

che è precisamente il nostro decasillabo, il quale

quindi si può definire: *quel verso che ha tre accenti ritmici fissi sulla terza, sesta e nona.*

Esso usasi piano o tronco; rarissimi sono gli sdruccioli, perchè rendono necessaria dopo di sè una pausa troppo prolungata.

Le sue strofe sono sempre monocole. Esempio:

Miser quei che in sua vita non colse
Un fior mai dalla speme promesso!
Quei che senza venirgli mai presso
Corse anelo, insistente ad un fin!
Peggio ancor se qui giunto com' io,
Qui su 'l passo che sganna ogni illuso,
Volto addietro, s'accorge confuso
Ch'era iniquo il fornito cammin.

BERCHET, *Le fantasie.*

Il difetto in cui si può cadere trattando temi in decasillabi è la vacuità rimbombante per la sensibilissima armonia del ritmo.

CAPITOLO VII.

DELL'ENDECASILLABO.

Sebbene il verso endecasillabo, che è il verso eroico della lingua italiana, sia essenzialmente di ritmo giambico fu messo iu una classe a parte, e per trattarne alquanto più diffusamente, e perchè esso, giambico per essenza, assume come forma derivata, in alcuni casi, un perfettissimo ritmo dattilico, che anzi alcuni erroneamente credettero gli fosse essenziale ed originario.

Sulla forma dell'endecasillabo si sono scritti parecchi volumi, e quale sia il verso latino donde venne l'endecasillabo italiano non è ancora esattamente affermato (1).

Il Fraccaroli dice: « Io credo.... che l'endecasillabo nella forma sua originale quale si osserva di preferenza nella poesia popolare, si possa raffrontare abbastanza davvicino col trimetro giambico, ne sia o non ne sia la continuazione storica » (2).

---

(1) G. FRACCAROLI, Op. cit., pag. 104, e SOLERTI, Op. cit., parte II, *passim*.

(2) G. FRACCAROLI, Op. cit., pag. 106.

Che l'endecasillabo italiano se non è esattamente la continuazione storica del trimetro giambico, lo rappresenti ben da vicino, fra le altre ne può essere una prova il riscontro degli accenti ritmici ammessi da tutti i trattatisti di metrica italiana anche a metodo antico irrazionale, e le cesure del trimetro giambico col conseguente accento ritmico immediatamente successivo ad esse.

Difatti, il verso italiano, oltre l'accento ultimo sulla decima, ha essenziali o quello sulla sesta o quello sulla quarta e ottava, poichè l'altro caso dell'accento sulla quarta e settima fu considerato sempre come un'eccezione.

Il trimetro giambico può avere due cesure; o la semiquinaria o la semisettenaria, la quale ultima però deve averne una secondaria semiquinaria, o una dieresi dopo il secondo piede cioè dopo la seconda arsi.

Ora, siccome la cesura dopo la tesi rende più vibrata l'arsi che segue immediatamente, il trimetro giambico con cesura semiquinaria:

corrisponderà esattamente all'endecasillabo coll'accento sulla sesta.

La dieresi che nei ritmi giambici viene dopo l'arsi, rende più forte l'arsi che immediatamente la precede quindi il trimetro giambico con cesura semisettenaria, o avrà, oltre questa, la semiquinaria:

ed allora gli corrisponderà di nuovo l'endecasillabo italiano coll'accento sulla sesta; o avrà la dieresi dopo la seconda arsi:

e gli corrisponderà l'endecasillabo coll'accento sulla quarta e sull'ottava.

Al trimetro giambico acatalettico latino con attenuazione necessaria dell'ultima arsi perchè in latino non vi sono parole accentate sull'ultima se non monosillabe, corrisponderebbe adunque il nostro endecasillabo sdrucciolo:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏓

che per mezzo di catalessi semplice:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑

o doppia:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́

diventerebbe piano o tronco.

Ora, noi in italiano abbiamo due versi essenzialmente giambici: il quinario:

⏑ – ⏑ –́

ed il settenario:

⏑ – ⏑ – ⏑ –́

che possono diventare piani o sdruccioli assumendo la ipercatalessi semplice o doppia.

Se noi accoppieremo un quinario tronco a un settenario o un settenario tronco a un quinario, ovvero, se l'antecedente è piano, fonderemo la sillaba ipercatalettica di esso colla prima del verso seguente, avremo esatto l'endecasillabo italiano.

Ma il quinario, vedemmo, si presenta per ipertesi ed attenuazioni d'accento sotto tre forme diverse, e il settenario per le stesse ragioni si presenta sotto otto forme poichè la nona, fu dimostrato a sufficienza essere puramente teorica. Sicchè per poter ottenere tutti gli schemi del nostro endecasillabo converrà accoppiare ciascuna forma del quinario con ciascuna del settenario, e ciascuna forma del settenario con ciascuna del quinario.

Si avranno adunque quarantotto schemi di versi di endecasillabo, divisi in due categorie: ventiquattro si diranno *a minore* e saranno quelle che hanno il quinario in prima sede; ventiquattro saranno *a maiore* cioè quelle in cui il settenario precederà il quinario (1).

Contrassegneremo con lettere minuscole i quinarii e con maiuscole i settenarii perchè ne riesca più facile la citazione dello schema.

(1) G. Fraccaroli, Op. cit., pag. 113.

ENDECASILLABI A MINORE:

```
  1 2 3 4 5
a ◡ — ◡ — ◡
b — ◡ ◡ — ◡
c ◡ ◡ ◡ — ◡
        A ◡ — ◡ — ◡ — ◡
        B — ◡ ◡ — ◡ — ◡
        C ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡
        D ◡ — — ◡ ◡ — ◡
        E — ◡ — ◡ ◡ — ◡
        F ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
        G ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡
        H — ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡
          5 6 7 8 9 10 11
```

ENDECASILLABI A MAIORE:

Nel progresso della storia dell'endecasillabo italiano, la fusione della sillaba ipercatalettica del primo membro colla prima del secondo si andò affermando sempre più, finchè si giunse alla sua assoluta necessità.

Lo attestano le molte poesie antiche di endecasillabi fra i quali sonvene anche alcuni che non

hanno fuse le due sillabe finale e iniziale dei due membri, come nella *Profezia* di Fra Tommasuccio, edita dal Trucchi (1) e nella *Ballata* del Cavalcanti: *In un boschetto trovai pastorella.*

Lo provano i moltissimi versi endecasillabi italiani che hanno cesura dopo la prima sillaba che segue l'ultima arsi del primo membro, elisa dalla parola seguente.

Lo provano i versi decasillabi provenzali (2) e francesi antichi, che corrispondono esattamente al nostro endecasillabo, e che, in molti casi, quando sono *a minore,* hanno una atona non elisa dopo l'arsi seconda.

Per abbattere la supposizione di coloro che vorrebbero far derivare l'endecasillabo nostro da un ritmo dattilico o composto, basterà ricordare che nelle strofe italiane composte di versi di disuguale misura, questi appartengono tuttavia sempre tutti, per ciascuna strofa, a un dato ritmo; epperò vedemmo il quaternario con l'ottonario, perchè trocaici; il quinario col settenario, perchè giambici.

Il nostro endecasillabo, quando non è adoperato in metro monocolo, scelse sempre, meno rarissimi esempi che non diventarono popolari mai, i ritmi giambici quinario e settenario.

Dalla osservazione delle quarantotto forme del nostro endecasillabo se ne trae la sua definizione: esso è *un verso che ha l'ultimo accento ritmico*

---

(1) Francesco Trucchi, *Poesie inedite di 200 aut. ital.*, Prato, 1846, vol. II, pag. 133.

(2) F. Zambaldi, *Il ritmo dei versi italiani*, Torino, Loescher, 1874, pag. 49.

sulla decima, e deve avere o un accento sulla sesta; o due, sulla quarta e ottava, o sulla quarta e settima.

La fusione dei due membri per formare l'endecasillabo, ha portato per conseguenza naturale, la cesura dopo l'ultima sillaba accentata del primo membro.

Ma, perchè le parole tronche in italiano sono relativamente assai rare, quando il primo membro finisce per parola piana, l'ultima sua sillaba, di solito, si elide. Esempio:

aC E voi de' figli dolorosi il canto
Bb Voi dell'umana prole || incliti padri
Gb Lodando ridirà; || molto all'eterno
Ga Degli astri agitator || più cari, e molto
Gc Di voi men lacrimabili nell'alma
bB Luce prodotti. || Immedicati affanni
Gb Al misero mortal, || nascere al pianto,
Ca E dell'etereo lume || assai più dolci
Aa Sortir l'opaca tomba || e il fato estremo
bB Non la pietà || non la diritta impose
bC Legge del cielo. || E se di vostro antico
Gb Error, che l'uman seme || alla tiranna
bC Possa de' morbi, || e di sciagura offerse
Eb Grido antico ragiona, || altre più dire
bC Colpe de' figli || e irrequieto ingegno
Fa E demenza maggior || l'offeso Olimpo
aC N'armaro incontra || e la negletta mano
Eb Dell'altrice natura; || onde la viva
bC Fiamma n'increbbe || e detestato il parto
Ec Fu del grembo materno || e violento
Gb Emerse il disperato || Erebo in terra.

LEOPARDI, *Inno ai patriarchi.*

CAPITOLO VIII.

DELLA RIMA.

Finora si parlò della struttura dei versi, e di ciascuna loro specie, e dell'armonia che ciascuno ha in sè, ricevuta dal proprio ritmo, senza considerarlo in rapporto agli altri versi coi quali forma l'opera poetica.

Ma in tutte le letterature europee v'è un elemento armonico della forma poetica tanto efficace, che fu quasi considerato essenziale alla poesia: *la rima* (1). Ed era considerato tanto essenziale, che dalle origini della letteratura italiana, fino alla fine del cinquecento, *rima* e *rimatore* significarono *poesia* e *poeta* (2); così che la rima accompagnò costantemente il verso nel primo periodo della letteratura in tutti i generi di poesia.

Rima (da *rythmus*) (3) è identità fonetica dall'ul-

---

(1) LEOPOLDO PAGLICCI, *Della metrica italiana* in *Il R. Liceo Ginnasio Cotugno in Aquila nell'anno scol. 1875-76*, Aquila, Vecchioni, 1877.

(2) DOMENICO GNOLI, *La rima e la poesia italiana* in *Nuova Antologia*, 1876, F. XII.

(3) UMBERTO RONCA, *Metrica e ritmica latina*, parte I, pag. 151, Loescher, 1890.

tima vocale tonica in poi. Quindi rimeranno fra loro: *bella* e *stella, strappo* e *tappo, gomitolo* e *titolo, fu* e *virtù,* ma non rimeranno: *stupido* e *Cupido, amabile* e *volubile, beltà* e *svelta.*

Se ben si osservi che la rima nel verso non è solamente identità fonetica ma legamento armonico dei versi, si comprende che essa sta per natura là dove la pausa, elemento essenziale del ritmo, la rende più sensibile, cioè in fine del verso.

Si hanno esempii di rime anche interne le quali però cadono tutte dopo una parte del verso che costituisca per sè stessa un ritmo. Queste rime diconsi *rimalmezzo.* Esempio:

> Con le ginocchia della mente inchine
> Prego che sia mia *scorta,*
> E la mia *torta* via drizzi a buon fine.
>
> PETRARCA, *In morte,* canz. VIII, 5.

> Un dì lieto giammai
> Non ebbi ancor, da *poi*
> Che dalli lacci *tuoi* mi dislegai.
>
> DE MEDICI, *Canzoni a ballo,* 17.

Alcuni grandi sforzi di piccole menti ci diedero legamenti di rima anche più intricati fino ad aver de' sonetti a rima quintupla, ma questi furono tentativi inutili e meritamente disprezzati. Basta leggere i versi seguenti di Lodovico Leporeo (principio del secolo XVII):

> Vado sovente in traccia a caccia a' meroli
> Nei boschi Toschi e tra i laureti miroli,
> E con la destra mia balestra tiroli,
> Gli atterro, afferro prendoli e incarnieroli....

per convincersi della ridicolaggine di tali tentativi. Quando due versi consecutivi rimino fra loro, si dicono a *rima baciata.* Esempio:

O voi che amor schernite
Donzelle, udite, udite,
Quel che l'altrieri avvenne.
Amor, cinto di penne,
Fu fatto prigioniere
Da belle donne altiere....

MENZINI, *Le vendette d'amore.*

Quando i versi di un ordine di rime si alternino con versi di un altro ordine di rime, essi sono a *rime alternate.* Esempio:

Morte che se' tu mai? Primo de' danni
L'alma vile e la rea ti crede e teme;
E vendetta del ciel scendi ai tiranni,
Che il vigile tuo braccio incalza e preme.
Ma l'infelice, a cui de' lunghi affanni
Grave è l'incarco e morta in cor la speme,
Quel ferro implora troncator degli anni,
E ride all'appressar dell'ore estreme.
Fra la polve di Marte e le vicende
Ti sfida il forte che nei rischi indura,
E il saggio senza impallidir ti attende.
Morte, che se' tu dunque? Un'ombra oscura,
Un bene, un male che diversa prende
Dagli affetti dell'uom forma e natura.

MONTI, *Alla morte.*

Oltre le rime esatte per identità fonetica dall'ultima vocale tonica in poi, alcune lingue straniere, o perchè, come nella francese, la diversità della

parola pronunciata dalla parola scritta rende di suono finale presso che identico alcune parole, le finali delle quali si scrivono con lettere diverse; o perchè, come nella tedesca, lo sviluppato consonantismo renderebbe difficilissime e poche le rime esatte al poeta, ammettono la *rima ad assonanza*, cioè rima fra due parole che diano un suono finale dopo la vocale tonica *simile* se non identico. Così Molière nel *Tartufo* rima *être* e *connaître*, *âme* e *femme* ed Heine nella sua *Germania* rima *Eisen* con *geheissen* e *Menschen* con *abendländ' schen*.

La lingua italiana che pronuncia come scrive, e non ha aspri e frequentissimi gruppi di consonanti, ed ha la massima parte delle sue parole uscenti in vocale, rifiutò questa facilitazione nella poesia letterata e la ritenne nella popolare, come vedesi in questo rispetto toscano:

> O rondinella che voli per l'*aria*
> Ritorna addreto, e fammelo un *piacere;*
> E dammela una penna di tu' *alia,*
> Chè scriverò una lettera al mio *bene.*
> Quando l'averò scritta e fatta bella
> Ti renderò la penna o rondinella;
> Quando l'averò scritta in carta bianca
> Ti renderò la penna che ti manca:
> Quando l'averò scritta in carta d'*oro,*
> Ti renderò la penna e il tuo bel *volo* (1).

L'esattezza della rima fu considerata tanto ne-

(1) Giuseppe Tigri, *Canti popolari toscani*, ediz. III, Firenze, Barbera, 1869, N. 676.

cessaria nella poesia italiana, che i poeti schivarono di rimare fra loro parole che avessero in rima consonanti eguali ma con suono diverso. Esempio:

E quale annunziatrice degli albori
L'aura di maggio muovesi e *olezza*
Tutta impregnata dall'erba e da fiori,
Tal mi senti' un vento dar per *mezza*
La fronte, e ben senti' muover la piuma,
Che fe sentir d'ambrosia l'*orezza*.

DANTE, *Purg.*, XXIV, 145.

Però abbiamo esempii in contrario per credere che questa restrizione non fu tenuta come assolutamente necessaria. Esempio:

Appresso volse a man sinistra il piede;
Lasciammo il muro, e gimmo in ver lo *mezzo*
Per un sentier, ch'ad una valle fiede,
Che 'n fin lassù facea spiacer suo *lezzo*.

DANTE, *Inf.*, X, 133.

È buona cosa schivare rime troppo comuni come quelle degli infiniti in *-are, -ere, -ire,* e dei nomi in *-ore, -ino,* ecc. a meno che le parole usate in queste rime non siano fuori di queste categorie. Esempio:

La stanza quadra e spazïosa pare
Una devota e venerabil chiesa,
Che su colonne alabastrine e rare
Con bella architettura era suspesa.
Surgea nel mezzo un ben locato altare,
Ch'avea dinanzi una lampada accesa;
E quella di splendente e chiaro foco
Rendea gran lume all'uno e all'altro loco.

ARIOSTO, *Or. fur.*, VII, 7.

Lodovico Ariosto dei 38,656 versi (1) de' quali è composto l'*Orlando furioso* ne finisce soli 163 in *-are,* e di questi, soli 64 coll'infinito.

Ancora è da schivarsi la ripetizione della stessa parola per rimare due versi, se non fosse con significato diverso. Esempio:

> Onde Raimondo ai suoi; dall'altra parte
> Grida, o compagni, è la città già presa.
> Vinta ancor ne resiste? Or soli a parte
> Non sarem noi di sì onorata impresa?
> Ma il re cedendo alfin di là si parte,
> Perch'ivi disperata è la difesa:
> E sen rifugge in loco forte ed alto
> Ov'egli spera sostener l'assalto.
>
> TASSO, *Ger. lib.*, XVIII, 104.

Dante non fa rimare alcuna parola con « *Cristo* » che ripete sempre per tre volte (*Par.* XII, 71; XIV, 104; XIX, 104; XXXII, 83). Petrarca non ha questa rima. Ariosto e Tasso non imitano Dante.

Un'ultima attenzione è da aversi a che la rima, in cui si appunta il verso, sia data da una parola che sintatticamente abbia sufficiente importanza. Quindi sono da usarsi parcamente in rima, se non da evitarsi, quelle parole che sono per natura proclitiche, come le preposizioni articolate: *degli, allo, sulla,* ecc. e i pronomi indicativi quando fanno da aggettivi. Esempio:

> Così al viso mio s'affisar quelle
> Anime fortunate tutte quante
> Quasi obliando d'ire a farsi belle.
>
> DANTE, *Purg.*, II, 73.

(1) FILIPPO MARIOTTI, *Dante e la statistica delle lingue*, Firenze, 1881.

Per conchiudere, più che una esposizione minuziosissima, epperò nojosa, di tutte le avvertenze che ci giovino a rimare bene i versi, occorre che colui che fa versi abbia un senso melodico delicato, e sia veramente poeta, ed allora egli si sentirà fluire inconsciamente alla penna la rima migliore.

E la rima scelta in questo modo dal poeta, che, prima di scrivere la sua poesia, la sente già tutta nell'anima, non può non dare bellezza armonica più squisita all'opera d'arte di lui; nè sarà mai, come disse il Bracciolini, *il tormento più grande dopo la corda,* nè, come il Gravina, *una grossolana violenta e stomachevole distinzione del verso dalla prosa.*

Porrò fine a queste poche cose sulla rima colle due strofe con cui Carducci libero di sprezzarla e d'onorarla, poichè si è affermato poeta con essa e senza di essa, chiude il volume delle sue *Odi barbare* salutando la rima:

Ave, o bella imperatrice,
O felice
Del latin metro reina!
Un ribelle ti saluta
Combattuta,
E a te libero s' inchina.
Cura e onor de' padri miei,
Tu mi sei,
Come lor, sacra e diletta:
Ave, o rima! e dammi un fiore
Per l'amore,
E per l'odio una saetta (1).

(1) GIOSUÈ CARDUCCI, *Odi barbare*, quinta ediz., Bologna, Zanichelli, 1887, pag. 112.

CAPITOLO IX.

DELLE FIGURE METRICHE.

Diconsi figure metriche quelle modificazioni che si possono fare alle parole perchè corrispondano, in un caso speciale, ad un dato elemento di un ritmo qualunque.

Le figure metriche possono essere di quattro maniere:

1.° Di accento.
2.° Di vocale.
3.° Di sillaba.
4.° Di rima.

I.° Le figure di accento sono due: *sistole* e *diastole*.

Sistole (συστολή da σύν-στέλλω) per le lingue classiche era abbreviamento di una sillaba lunga (lat. *correptio*). Ne conseguiva il più delle volte uno spostamento d'accento verso il principio della parola, e in questo consiste la sistole italiana. Esempio:

Alla dimanda tua non *satisfára*.

DANTE, *Purg.*, XXI, 93.

Diastole (διαστολή da διά-στέλλω) è la figura contraria alla sistole. Per le lingue classiche consisteva in un allungamento (lat. *productio*) di una sillaba ordinariamente breve. Per l'italiano consiste in uno spostamento d'accento verso la fine della parola, la qual cosa nelle lingue classiche non era la diastole veramente, ma la sua conseguenza. Esempio: *Agamennóne, Ettorre, Eléna, Oceáno, Annibálle* per *Agaménnone, Éttore, Élena, Océano, Annibale,* ecc.

Essa atterrò l'orgoglio degli *Aràbi.*

DANTE, *Par.*, VI, 49.

II.° Le figure di vocale sono quattro: *sinalefe, dialefe, sineresi* e *dieresi.*

Sinalefe (συναλοιφή da σύν-ἀλείφω) è fusione fonetica di due vocali l'una finale, e l'altra iniziale di parole consecutive. Esempio:

Ed una melodia dolce correva
Per l'aer *luminoso: onde* buon zelo
Mi fe' riprendere l'ardimento d'Eva.

DANTE, *Purg.*, XXIX, 23.

Dialefe (διαλοιφή da διά-ἀλείφω) è divisione fonetica di due vocali l'una finale, e l'altra iniziale di parole consecutive. Esempio:

....Ancor che mi sia tolto
Lo mover per le membra che son gravi
Ho io 'l *braccio a* tal mestier disciolto.

DANTE, *Inf.*, XXX, 106.

Sineresi (συναίρεσις da σύν-αἱρέω) è fusione fonetica di più vocali nel mezzo di una parola, le quali appartengono normalmente a sillabe diverse. Es.:

Farinata e 'l *Tegghiaio* che fur si degni

DANTE, *Inf.*, VI, 79.

Dieresi (διαίρεσις da διά-αἱρέω) è divisione fonetica di più vocali nel mezzo di una parola, che normalmente formino dittongo o trittongo. Esempio:

Come ne' *plenilunii* sereni
Trivia vide fra le ninfe eterne
Che dipingono il ciel per tutti i seni

DANTE, *Par.*, XXIII, 25 e segg.

III.° Le figure di sillaba sono sei: *aferesi, sincope, apocope, protesi, epentesi* e *paragoge.*

Aferesi (ἀφαίρεσις da ἀπό-αἱρέω) è recisione di sillaba in principio di parola. Esempio:

E d'ogni lato ne stringea lo *stremo*

DANTE, *Purg.*, IV, 32.

Sincope (συγκοπή da σύν-κόπτω) è levamento di sillaba di mezzo di una parola. Esempio:

Molti rifiutan lo comune *incarco*

DANTE, *Purg.*, VI, 132.

Apocope (ἀποκοπή da ἀπό-κόπτω) è recisione di sillaba finale di parola. Esempio:

Ond' io per lo tuo *me'* penso e discerno.

DANTE, *Inf.*, I, 112.

Protesi (πρόθεσις da πρό-τίθημι) è aggiunzione di sillaba in principio di parola. Esempio:

Tal che parea beato per *iscritto.*

DANTE, *Purg.*, II, 44.

Epentesi (ἐπένθεσις da ἐπί-εν-τίθημι) è inserzione di sillaba in mezzo di una parola. Esempio:

Ed altra andava *continovamente*

DANTE, *Inf.*, XIV, 24.

Paragoge (παραγωγή da παρά-άγω) è aggiunzione di sillaba in fine di parola. Esempio:

Tutti cantavan: Benedetta *tue*

DANTE, *Purg.* XXIX, 85.

IV.° Le figure di rima sono due: *antitesi* e *metatesi.*

Antitesi (αντίθεσις da ἀντί-τίθημι) è sostituzione di lettera ad un'altra. Esempio:

Non fiere gli occhi tuoi lo dolce *lome*

DANTE, *Inf.*, X, 69.

Metatesi (μετάθεσις da μετά-τίθημι) è trasposizione di lettere in una parola. Esempio:

Pur a noi converrà vincer la *punga.*

DANTE, *Inf.*, IX, 7.

È da notarsi qui che non tutte queste figure

metriche si debbono o si possono usare con eguale felicità, e che nella formazione della lingua italiana dalla latina esse ebbero svolgimento grandissimo.

Così per esempio si ebbero:

Per SISTOLE: *diedero* da *dedérunt, stéttero* da *stetérunt, scrissero* da *scripsérunt, ridere* da *ridére, rispondere* da *respondére.*

Per DIASTOLE: *invóco* da *invoco, mediocre* da *mediocris, avuto* da *hábitum.*

Per SINERESI: *reggia* da *régia, gloria* da *gloria,* trisillabo.

Per DIERESI: *persuaso* da *persuasum,* trisillabo.

Per AFERESI: *storia, Spagna* da *historia, Hispania ; sciagurato* da *exauguratus.*

Per SINCOPE: *caldo, freddo* da *calidus, frigidus ; dire, fare* da *dicere, facere;* e molti avverbii in *-mente* dagli ablativi di qualità, come: *similmente* da *simili mente.*

Per APOCOPE: *virtù, bontà, carità* da *virtutem, bonitatem, caritatem.*

Per PARAGOGE: tutte le terze persone plurali in *-ano* od *ono: lodano, dormivano, amarono* da *laudant, dormibant, amarunt.*

Per ANTITESI: *obbrobrio* da *opprobrium; favola* da *fabula; ricevere* da *recipere;* ed infinite altre.

Per METATESI: *interpretare* accanto ad *interpetrare* da *interpetrari, coccodrillo* da *crocodilus.*

CAPITOLO X.

DEL LINGUAGGIO POETICO.

Molti, versificatori più che poeti, facendosi forti dell'oraziano:

> Pictoribus atque poëtis
> Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
>
> *Arte poetica*, v. 9-10.

vanno convincendo se stessi che al poeta sono permesse, anche in fatto di lingua, più licenze assai che non al prosatore. Essi però dimenticano o vogliono dimenticare, che il dritto di ardimento non si riferisce alla forma ma al pensiero, come Orazio stesso dice nei versi che seguono:

> Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
> Sed non ut placidis coëant immitia, non ut
> Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
>
> v. 11-14.

richiamando, colla continuazione del traslato, all'idea espressa in principio, della ridicola figura di colui, che giungesse un collo di cavallo a faccia umana, compiendo con forma di pesce quella che avea delineata bellissima donna nel viso.

Tutte le lingue nello svolgersi della loro letteratura danno una storia ad ogni loro parola. Se la lingua cessa di essere lingua parlata, chiudesi lo svolgimento storico di ogni sua parola; finchè la lingua è viva, ogni parola continua la sua storia.

E come è della vita dell'uomo e delle cose umane, così avviene della storia delle parole:

> Debemus morti nos, nostraque....
>
> v. 63.

È uomo il bambino che nasce, è uomo il vecchio cadente; ma nè l'uno nè l'altro sono uomini perfetti, perchè quegli non è ancora entrato nella società, questi se ne è già ritirato. Così anche delle parole. Sonvene alcune che vissero fiorenti; ora, o son morte o vanno morendo, gli arcaismi; sonvene altre che non sono fiorenti ancora perchè sono appena nate, i neologismi.

Chi direbbe ora:

> Così discesi del cerchio *primaio*
> Giù nel secondo....?
>
> DANTE, *Inf.*, V, 1.

Eppure il vocabolario storico della lingua nota la parola *primaio* con significato di *primo*. È un arcaismo di forma.

Chi direbbe ora come Dante si fa dire dal maestro Brunetto Latini:

> Però va oltre; i' ti verrò a' panni,
> E poi rigiugnerò la mia masnada,
> Che va piangendo i suoi eterni danni....?
>
> DANTE, *Inf.*, XV, 40.

Eppure la parola *masnada* ebbe un tempo il significato di *compagnia,* ben più esteso di quello che ha ora. È un arcaismo di significato.

Adoperò mai Dante o alcuno degli scrittori del suo secolo e di alcun altro successivo, la parola *avvenimento?* No, certo; eppure ora si dice, ed *avvenire* verbo ha egual significato oggi che quattro o cinque secoli fa. *Avvenimento* è neologismo di forma.

Il trecento, o il cinquecento dissero mai *commissione,* per significare un numero di persone intelligenti o pratiche di una data maniera, elette e deputate a studiare e riferire sopra una data questione? No; eppure viveva anche allora con significato di *incarico. Commissione* nel primo senso è neologismo di significato.

Nessuna parola diventò *arcaismo* se non quando fu vivo il neologismo che la soppiantò, anzi forse lo divenne per questo. Ma nessun neologismo rese arcaica ad un tratto la parola che prima di esso esprimeva la idea espressa poi da lui.

Inoltre nel trapasso dal latino al volgare, da una forma latina si ebbero assai volte più derivazioni, delle quali l'una popolare, le altre più o meno letterarie. Così, per es., da *vitium* si ebbe *vizio* e *vezzo,* da *palatium* o *palacium, palagio* e *palazzo,* da *hospitem, ospite* ed *oste;* oppure da due parole latine di significato eguale, l'una letteraria e l'altra popolare, si ebbero due derivazioni italiane come *magno* e *grande* da *magnus* e *grandis, pingue* e *grasso* da *pinguis* e *crassus.*

Di queste doppie forme che gli autori colti dei primi secoli della nostra letteratura usarono pro-

miscuamente, alcune si determinarono per un significato più ristretto delle rispettive forme parallele come: *vezzo, spazzo, magno,* rispetto a *vizio, spazio, grande;* altre morirono per l'uso che si decise per le altre come: *pulcro, commoto, appropinquare,* rispetto a *bello, commosso, avvicinare,* e diventarono anch'esse arcaismi, o lo diventeranno.

Ora, la lingua è una; nè v'ha lingua di prosa e lingua di poesia; e vi fu tempo in cui si disse indifferentemente: *desio* e *desiderio, veglio* e *vecchio, manicare* e *mangiare.* Ma la prosa la quale, come arte, non ha uno svolgimento popolare, decise presto fra la parola già in uso e il neologismo, o fra le allotropie di una stessa derivazione, o fra queste derivazioni da parole diverse con significato identico; la poesia invece ritenne più a lungo parecchie di queste doppie forme, così che, quelle che la prosa avea già smesse e la poesia adoperava ancora, si dissero voci poetiche.

Orazio nella sua epistola osserva acconciamente:

Ut silvae foliis pronos mutantur in annos
Prima cadunt; ita verborum vetus interit aetas
Et iuvenum ritu florent modo nata virentque.

v. 60-62.

E con veste italiana Baldassar Castiglione nel *Cortegiano:* «.... delle parole sono alcune che « durano buone un tempo, poi si invecchiano e in « tutto perdono la grazia; altre piglian forza e « vengono in prezzo; perchè come le stagioni del- « l'anno spogliano de' fiori e de' frutti la terra, e

« poi di nuovo d'altri la rivestono, così il tempo
« quelle prime parole fa cadere, e l'uso l'altre di
« nuovo fa rinascere e dà lor grazia e dignità
« finchè dall'invidioso morso del tempo a poco a
« poco consumate, giungono poi esse ancora alla
« lor morte. »

La prosa arte adopera tutte parole di uso fiorente; la poesia invece ha più larghi confini e può accogliere parole nascenti, come può mantener vive alcune forme illanguidite.

Ma tutte queste libertà non sono senza freno, e ce ne avvisa Orazio stesso:

> Multa renascentur quae iam cecidere; cadentque
> Quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus
> Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.
>
> v. 70-72.

L'uso nella forma è arbitro della lingua; da esso dipende la purezza della parola; esso determina i confini più larghi, oltre i quali è vietato d'andare anche al poeta.

E lo dichiara Orazio in un'altra sua epistola, avvisando il poeta che proscriva tutte le parole leggiere e non degne d'onore, anche se gli rincresca per alcuna ragione di farlo; disseppellisca pure arcaismi, ma sia *bonus* cioè *savio* in ciò fare; tenti pure vocaboli nuovi ma consacrati dall'uso:

> At qui legitimum cupiet fecisse poëma
> Cum tabulis animum censoris sumet honesti.
> Audebit, quaecumque parum splendoris habebunt
> Et sine pondere erunt et honore indigna ferentur,

Verba movere loco, quamvis invita recedant
Et versentur adhuc intra penetralia Vestae;
Obscurata diu populo bonus eruet atque
Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
Nunc situs informis premit et deserta vetustas;
Adsciscet nova quae genitor produxerit usus.

Ep., II, 2, 109-119.

L'uso ha da essere il *genitor* dei nuovi vocaboli, e ad esso raccomanda Quintiliano di attenersi: *usitatis tutius utimur; nova non sine quodam periculo fingimur* (1).

Che se il poeta vorrà tentare ardimentoso qualche vocabolo nuovo potrà farlo, ma

.... dabitur.... licentia sumpta pudenter

Arte poetica, v. 51.

e sta per l'appunto in quel *pudenter* la maestria del poeta che deve avere delicatissimo nell'anima il *pudor* cioè il riserbo negli ardimenti.

L'uso moderno pel quale il poeta per la parola si avvicina più assai che in passato alla prosa, quasi costringendolo a quella, col chiamar leziosaggini certe forme, che nella prosa sono morte e seppellite e nella poesia per l'addietro s'adoperavano e bene, sembra a tutta prima una maggiore libertà offerta al poeta; ma è facile comprendere che, a giudicare esattamente, è un vincolo maggiore.

Del resto da questo vincolo si ritrarrà un serio

(1) *Institut. or.*, I, 5, 71.

vantaggio; la proprietà delle forme e la graduata scomparsa di molte metafore che, fatte bene, sono uno dei più splendidi caratteri della poesia, ma spesso, restando esse confuse, lasciano non bene determinate le idee anche nei poeti più forti.

Ed anche più sono da biasimarsi i mille poetucoli che pullulano ai dì nostri, i quali credonsi imitare qualche grande maestro che, poetando, scolpisce od incide, affastellando attorno all'idea principale male espressa una congerie di aggettivi e di determinazioni date da neologismi che non sono necessarii epperciò sono dannosi.

Dante nel suo poema in cui *descrisse fondo a tutto l'universo,* seppe pur trovare le rime e aspre e chiocce, quando volle tuonare infamie e vendette tremende sui vili; seppe trovar parole che fossero sottili come uno sibilo, o leggiere come lo zefiro, o soavi come il rivo che scorre, o a scatti come il baleno, o grandi come la immensità dello spazio; ed esprimessero il fuoco della folgore e la magnificenza di un raggio di sole, la dolcezza nell'amore, la giustezza del sillogismo nell'odio, il sale nell'arguzia, la punta nell'ironia.

Eppure mentre i sostantivi nelle 99,542 parole di cui si compone il *Divino Poema* sono 17,980, gli aggettivi non sono che 6,215; il che corrisponde a un aggettivo per ogni tre nomi; e questa proporzione fu seguita nelle opere più perfette da Parini e da Leopardi.

E notisi che dei 6,215 aggettivi, da Dante soli 17 sono adoperati superlativi, e in casi in cui non se ne potea fare a meno (1).

---

(1) Filippo Mariotti, *Dante e la statistica delle lingue.*

Non dunque la moltiplicità dei colori, o le tinte molto cariche possono fare di un quadro una opera d'arte; ma la buona scelta del soggetto prima, e poi la spigliata armonia delle linee, la distribuzione del colorito vero, fanno sì che, e l'uomo volgare e l'intendente, questi riconoscendo a uno a uno in quel quadro i pregi di cui è fornito, quegli inconsciamente, per un non so che vago ed indistinto che gli parla agli occhi ed al cuore, ammirino in esso una vera opera d'arte.

Chi vuole essere poeta non creda che la forma soggettiva di cui deve rivestire il suo pensiero, per essere originale, abbia bisogno di aggettivi e metafore e similitudini strane o stranamente accozzate, di parole rintracciate fra le anticaglie o coniate all'istante. Ricordi che Dante con soli cinquemila vocaboli ci diede la *Divina Commedia* (1), e Dante non può certamente esser tacciato di non aver saputo dire esattamente ciò che pensava.

---

(1) FILIPPO MARIOTTI, *Dante e la statistica delle lingue.*

METRICA

CAPITOLO I.

DELLA METRICA IN GENERALE — DIVERSE SPECIE DI METRI.

Nella prima parte, la ritmica, dopo aver dato alcune nozioni generali sul ritmo e sugli elementi necessarii e non necessarii che lo costituiscono, parlammo di ciascuna specie di verso e del suo ritmo speciale; ma non fu in alcun modo toccato del raggruppamento dei versi in periodi ritmici uguali di struttura gli uni agli altri, che si chiamano *strofe,* e che hanno tanta parte nell'armonia della forma, in un'opera d'arte poetica.

Infatti noi osservammo che gli elementi necessarii del verso sono:

1.° Il ritmo dato dalla divisione del tempo in intervalli regolari per mezzo delle arsi.

2.° Una pausa finale che determini l'unità della serie ritmica.

Ripetendosi continuamente questo schema di serie ritmica senza metterla in relazione con le antecedenti o successive, si dà pure una forma poetica al componimento, come con gli esametri, i trimetri giambici e molti altri versi per il latino, e cogli endecasillabi sciolti per l'italiano.

Ma oltre i necessarii, sonvi anche elementi del ritmo non necessarii, che ne determinano il periodo, e sono; la *rima,* di cui abbiamo già parlato; l'*uso degli sdruccioli e dei tronchi,* e l'*alternarsi regolare* di versi di schemi differenti.

Un complesso di versi nei quali si svolgono nella loro totalità, oltre gli elementi necessarii del ritmo, anche i non necessarii regolari, in modo che, dopo l'ultimo di essi versi, si torni da capo, a riprodurre di nuovo lo stesso ordine di elementi ritmici necessarii e non necessarii, si chiama *metro* (μέτρον = misura) perchè è la unità di misura nel periodo ritmico del componimento.

Se si osserva nel metro il ritorno al principio della serie degli elementi ritmici, esso chiamasi anche *strofa* (στροφή = rivolgimento da στρέφω).

È evidente che i metri possono essere moltissimi. La *metrica* è quella parte dell'arte poetica che tratta della formazione di essi.

Ma come non si può di ogni tessuto formare qualunque parte del vestimento di un uomo, ma a ciascuna conviene un tessuto speciale per qualità, per finezza e per colore; perchè non si fanno camicie di panno nero, nè giubbe di tela finissima di lino, così alla trattazione poetica di un dato argomento converrà meglio questo metro che quello.

Sarà dunque razionale raggruppare i metri per trattare della loro formazione, secondo la natura degli argomenti poetici a cui meglio si confanno; epperciò tratteremo:

1.° Dei metri narrativi.

2.° » » lirici.

3.° Dei metri dramatici.
4.° » » didascalici.
5.° » » satirici.

Si devono però notare due cose:

1.° Che sarebbe troppo lunga cosa trattare di tutti indistintamente i metri che furono usati nella poesia italiana, e il vantaggio non compenserebbe la fatica; giacchè sarà facile comprendere da quale dei principali metri trattati discendono i secondarii di cui non si fece parola.

2.° Che la classificazione fatta dei metri secondo la materia a cui essi furono creduti più adatti, non è tanto rigorosa che un metro il quale serve a un dato genere di poesia, non sia mai stato adoperato che per quella; mentre invece nel loro progresso storico, i diversi metri trapassarono spesso da un genere di poesia ad un'altra, come, per es., la ottava che cominciò per essere metro dramatico e finì per essere esclusivamente narrativo; o servirono a diversi generi di poesia contemporaneamente, come l'endecasillabo sciolto che fu ed è drammatico e narrativo, e lo adoperò splendidamente lirico il Leopardi ed efficacemente satirico il Parini.

CAPITOLO II.

METRI NARRATIVI.

I metri narrativi o epici principali sono:

a) Il *sirventese,* la *terza rima.*

b) L'*ottava rima,* la *nona rima* e la *sesta rima.*

c) L'*endecasillabo sciolto.*

a) *Il sirventese, la terza rima.*

Il **sirventese.** Il più antico dei metri narrativi italiani è il *sirventese.* Importato dalla letteratura provenzale dove trattò anche argomenti lirici, specialmente guerreschi, e religiosi, e d'amore (1), si restrinse in Italia alla poesia narrativa, non senza però mantenersi vivo alcuna volta nella forma lirica, alla quale lasciò alcuno dei suoi metri e specialmente l'incrociato (tetrastico a rime alternate) e il caudato composto di tre endecasillabi e di un quinario o settenario che prima fu ultimo dei quattro versi, e più tardi si frammise agli endecasillabi.

(1) U. A. Canello, *Fiorita di liriche provenzali,* con pref. di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1881.

Era una poesia che si cantava sopra l'aria di una delle canzoni più in voga, il che serviva a diffonderla e della quale pigliava quindi anche il metro.

La migliore spiegazione della parola *sirventese* è quella appunto per cui questo genere di poesia si disse aver assunto il nome dall'essere esso servo a quella poesia dalla quale prendeva il ritmo e la disposizione dei suoi versi (1).

Sirventesi italiani si ebbero certamente nella seconda metà del secolo XIII. Dante nella *Vita nuova* (c. VI) dice d'aver composto una epistola sotto forma di sirventese. Questo genere di poesia fiori nel secolo XIV e andò poi man mano scomparendo.

Al metro del sirventese non era prescritta misura di versi nè numero.

La terza rima. Dal sirventese incatenato, metro tristico, ordinariamente d'endecasillabi disposti in modo, che l'un tristico desse la rima al seguente, vennero le *terze rime* o *terzine* nelle quali i versi di ciascuna strofa sono rimati in modo che gli estremi rimino col medio della antecedente. Gli estremi della prima terzina rimano fra loro; il medio dell' ultima rima con un verso solo che chiude il componimento. Quindi lo schema della terza rima è:

ABA BCB CDC DED...... VZV Z.

Il primo ad usarla come metro in un grande

---

(1) Tommaso Casini, *Sulle forme metriche italiane*, Livorno, Vigo, pag. 57.

poema fu Dante Alighieri (1265-1321) nella *Divina Commedia,* che la portò ad altezza sublime. Dopo di lui usarono la terzina come metro narrativo Francesco Petrarca (1304-1374) nei *Trionfi,* Giovanni Boccaccio (1313-1375) nell'*Ameto,* Fazio degli Uberti (fiorito nel 1360) nel *Dittamondo,* Federico Frezzi († 1416) nel *Quadriregio.*

Come metro narrativo la terzina decadde collo innalzarsi dell'ottava. Vincenzo Monti (1754-1828) le diede vita novella nella *Bassvilliana,* ma poi giacque di nuovo morta, o quasi. Ne fu cagione forse la inarrivabilità dei due primi e sommi cultori, Dante e Petrarca.

Ebbe più durevole fortuna come metro satirico.

Ad esempio di terzine adoperate come metro narrativo riporto il seguente passo di Dante:

E là m'apparve, sì com'egli appare
  Subitamente cosa che disvia
  Per maraviglia tutt'altro pensare,
Una donna soletta, che si gìa
  Cantando, ed iscegliendo fior da fiore,
  Ond'era pinta tutta la sua via.
Deh! bella donna, ch'a' raggi d'amore
  Ti scaldi, s'io vo' credere a' sembianti,
  Che soglion esser testimon del cuore,
Vegnati voglia di trarreti avanti,
  Diss'io a lei, verso questa riviera,
  Tanto ch'io possa intender che tu canti.
Tu mi fai rimembrar dove e qual era
  Proserpina nel tempo che perdette
  La madre lei, ed ella primavera.
Come si volge con le piante strette
  A terra, ed intra sè, donna che balli,
  E piede innanzi piede appena mette,

Volsesi in sui vermigli ed in su' gialli
  Fioretti verso me, non altrimenti
  Che vergine che gli occhi onesti avvalli;
E fece i prieghi miei esser contenti
  Sì appressando sè che 'l dolce suono
  Veniva a me co' suoi intendimenti.

DANTE, *Purg.*, XXVIII, 37 e segg.

b) *L'ottava rima, la nona rima, la sesta rima.*

L'**ottava rima** o **stanza** è una strofa di otto versi endecasillabi rimati, i primi sei a rima alternata, gli ultimi due a rima baciata:

ABABABCC

Essa, che nella prima sua forma siciliana, non era che un metro octastico di endecasillabi a rime alternate,

ABABABAB

venuto forse da doppio serventese alternato (1), nel secolo XIV ebbe alcuni rozzi cultori, specialmente nella dramatica (2) dei quali rimase felicemente superiore il Boccaccio che lo affermò stupendo metro narrativo; così che la ottava, come tale, si può dire nata con esso (3). Perfezionata

(1) ANGELO DE GUBERNATIS, *Storia universale della letteratura,* Hoepli, Milano, vol. IV, sez. I, pag. 136.

(2) G. CARDUCCI, *Le stanze*, l'*Orfeo* e le *Rime* di Messer ANG. POLIZIANO, Firenze, 1863, pag. LVIII.

(3) PAOLO EMILIANI-GIUDICI, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1863, lez. VII, pag. 317.

con Angelo Poliziano (1454-1494), nelle *Stanze* per la giostra di Giuliano de' Medici, raggiunse la massima altezza con Lodovico Ariosto (1474-1533) nell'*Orlando furioso* e con Torquato Tasso (1544-1595) nella *Gerusalemme liberata.*

Dopo costoro ebbe qualche bagliore con Alessandro Tassoni (1565-1635) e con Giambattista Marini (1569-1625); poi la sua vita andò scemando finchè ora può dirsi quasi spenta, non ostante i tentativi dell'Alfieri, del Monti e del Leopardi.

Il Tommaseo la vuole discesa dallo strambotto siciliano, e certamente la sua disposizione strofica, massime nella forma più antica, ne è quasi identica. Però è bene notare che la ottava era già nota ed usata come metro dramatico nei secoli XIII e XIV, quando lo strambotto era circoscritto all' Italia Meridionale.

Assai più probabile pare ad altri che ella discenda da un tipo di strofa di canzone. Che essa si possa ridurre a questo però non sembra, poichè sarebbe necessario avere esempii o testimonianze che provassero che i primi cultori di essa la abbiano considerata divisa in due membri, de' quali il primo (di sei versi alternati) fosse suddiviso in due piedi di tre versi ciascuno, mentre nei primi secoli è assai più naturale, anzi quasi essenziale ad essa la divisione in quattro coppie.

Sembra invece, secondo me, assai più avvicinarsi al vero chi la desuma dalle forme di sirventesi octatici di cui abbiamo molti esempii. La tendenza italiana, e specialmente toscana, a chiudere le strofe con rime baciate, chiuse la ottava primitiva di otto versi a rime alternate, riducendo i due ultimi a rime baciate indipendenti.

Per confronto delle età storiche della ottava si osservi come il Boccaccio con una che non è delle più brutte dà il ritratto di Emilia:

Dico che i suoi crini parean d'oro,
Non per treccia ristretti ma soluti,
E pettinati sì che in fra loro
Non n'era un torto e cadean sostenuti
Sopra li candidi omeri, nè foro
Prima nè poi si bei giammai veduti;
Nè altro sopra quelli ella portava
Che una corona che assai si stimava.

Teseide, XII.

o come Troilo risponde gentilissimo a Griselda che è costretta a partirsi da lui e lo prega di non dimenticarla:

Non mi sospinse ad amarti bellezza,
La quale spesso altrui suole irretire;
Non mi trasse ad amarti giovinezza,
Che suol pigliar de' nobili il desire;
Non ornamento ancora, non ricchezza,
Mi fe per te amor nel cor sentire;
Delle qua' tutte, se' più copiosa,
Che altra fosse mai donna amorosa:
Ma gli atti tuoi altieri e signorili,
Il valore e 'l parlar cavalleresco,
I tuoi costumi più che altri gentili,
Ed il vezzoso tuo sdegno donnesco,
Per la quale apparian d'esserti vili
Ogni appetito ed oprar popolesco,
Qual tu mi se', o donna mia possente,
Con amor mi ti miser nella mente.

Filostrato, IV.

Ed ora si legga la bella similitudine con cui Ariosto paragona a una damma o a una capriola che s'invola dal pardo, Angelica fuggente da Rinaldo:

Qual pargoletta damma o capriola
 Che tra le fronde del natio boschetto
 Alla madre veduta abbia la gola
 Stringer dal pardo e aprirle il fianco e 'l petto,
 Di selva in selva dal crudel s'invola
 E di paura trema e di sospetto;
 Ad ogni sterpo che passando tocca
 Esser si crede all'empia fera in bocca.

Or. fur., I, 34.

ovvero il paragone della vergine alla rosa:

La verginella è simile alla rosa,
 Ch'in bel giardin su la nativa spina
 Mentre sola e sicura si riposa,
 Né gregge nè pastor se le avvicina;
 L'aura soave e l'alba rugiadosa,
 L'acqua, la terra al suo favor s'inchina;
 Giovani vaghi e donne innamorate
 Amano averne e seni e tempie ornate.
Ma non si tosto dal materno stelo
 Rimossa viene e dal suo ceppo verde,
 Che quanto avea dagli uomini e dal cielo
 Favor, grazia e bellezza, tutto perde.
 La vergin che la forma onde più zelo
 Che de' begli occhi e della vita aver dè,
 Stolta non cura, il pregio ch'avea innanti
 Perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Or. fur., I, 42-43.

La **nona rima.** La nona rima che nei trovatori

provenzali era un metro ennastico di endecasillabi a rime alternate:

ABABABABA

con l'affermazione dell'ottava, con la coppia finale a rima baciata indipendente dai sei primi versi, non fu che un'ottava con un nono verso rimante col secondo:

ABABABCCB.

In nona rima fu scritto il poemetto *L'Intelligenza* del secolo XIII. Cadde ben presto in disuso e non rivisse che in tentativi individuali non fortunati. Esempio:

E anch'io quell'ardua immagine dell'arte
Che al genio è donna, e figlia è di natura,
E in parte ha forme della madre, in parte
Di più alto esemplar prende figura,
Come l'amante che non si diparte
Da quella che d'amor più l'assecura,
Vagheggio, inteso a migliorar me stesso;
E d'innovarmi nel pudico amplesso
La trepida speranza ancor mi dura.

GIUSTI, *A Gino Capponi*, 12.

La **sesta rima.** La sesta rima detta pure *sestina* consta di sei versi endecasillabi dei quali i primi quattro a rima alternata, gli ultimi due a rima baciata:

ABABCC.

Essa fu certo foggiata per analogia alla ottava.

Fu usata per trattare argomenti meno importanti e di minor mole che non quelli per i quali si prescelse l'ottava. Se ne hanno esempii fin dal secolo XIV. Fra i moderni ottimamente l'usarono Giacomo Leopardi (1798-1837) nella traduzione della *Batracomiomachia* e Giuseppe Giusti (1809-1850). Esempio:

Io non son della solita vacchetta,
Nè sono uno stival da contadino;
E se pajo tagliato coll'accetta,
Chi lavorò non era un ciabattino;
Mi fece a doppia suola e alla scudiera,
E per servir da bosco e da riviera.
Dalla coscia giù giù fino al tallone
Sempre all'umido sto senza marcire;
Son buono a caccia e per menar di sprone,
E molti ciuchi ve lo posson dire;
Tacconato di solida impuntura
Ho l'orlo in cima e in mezzo la costura.

GIUSTI, *Lo stivale*, 1.

c) *L'endecasillabo sciolto.*

Quando le letterature neo-latine cominciarono a determinarsi distinte sulle rovine del classicismo romano che si era andato modificando; non per l'influenza araba, ma per comune tendenza a trovare alla poesia nuovi elementi armonici che sostituissero gli antichi che si andavano perdendo, trovossi la rima, la quale rimase tanto inerente all'armonia ritmica delle letterature moderne, che tutte, almeno nei primi secoli, la considerarono elemento quasi necessario del ritmo (1).

(1) P. EMILIANI-GIUDICI, Op. cit., vol. I, pag. 55.

Sebbene nella lingua italiana si abbia un esempio dell'endecasillabo sciolto nel *Mare amoroso* (di Brunetto Latini?) poemetto lirico del secolo XIII, si può considerare come introdotto nell'epica da Gian Giorgio Trissino (1479-1559) col suo poema *L'Italia liberata dai Goti*.

Dopo l'esempio ammirevole di Annibal Caro (1507-1566) che con questo metro tradusse l'*Eneide*, questo fu il metro preferito per la traduzione di poemi epici di altre letterature. Con esso Melchiorre Cesarotti (1730-1808) tradusse i poemi *Ossianeschi* e l'*Iliade*, Monti l'*Iliade*, Ippolito Pindemonte (1753-1828) l'*Odissea*, Andrea Maffei (1802-1885) i lavori epici del Moore, dello Schiller, del Milton, del Byron, del Göthe. Così, per dare un esempio dell'endecasillabo sciolto come metro per la traduzione dei poemi stranieri, traduce il Maffei il principio del canto primo degli *Amori degli angioli* del Moore:

Nel mattin della vita era il creato.
Belli di nova luce apriano gli astri
La danza gloriosa, ed alla culla
Del tempo sorrideano i primi soli.
Gli Angeli ed i mortali in quel mattino
Della terra esultavano; e nel grembo
De' campi o sull'aprica erta dei clivi
Conveniano sovente, anzi che nato
Fosse il dolore, e che fra l'uomo e Dio
Tratto avesse la colpa una cortina.
Allor più che non suole in questi giorni
Di lagrime e d'errori, il Ciel vicino
Stava alla terra, e l'uom senza stupore
Vedea per l'aere sfavillar pupille

Di vaganti Immortali. — Ed oh! dovea
L'impeto degli affetti indegnamente
Profanar così bella alba del mondo?
Dovea ne' cuori di celeste essenza
Gittar la macchia della colpa? e farne
Sola cagion per ultima sventura
La beltà della donna?

Gli endecasillabi sciolti, nei quali, appunto perchè liberi da ogni vincolo di rima, non sono permesse quelle libertà che pur parcamente si concedono, pel vincolo medesimo, alle altre specie di metri, sono, per comune consenso dei poeti, una delle forme metriche più difficili; perchè, mentre devono esprimere esattamente il pensiero, traendo l'armonia propria dal ritmo di ciascun verso isolato, devono avere percettibile questa armonia serbando il giusto mezzo fra la forma troppo dimessa e la assordante, fra la monotonia e la troppa varietà dei tipi del verso; insomma esigono, senza eccezione, perfezione assoluta di forma e di rispondenza al pensiero.

È quasi inutile accennare ad altri tentativi di metro eroico abortiti in sul nascere, come quello del Patrizio che scrisse un poema, l'*Eridano,* in versi di tredici sillabe preponendo o posponendo a un endecasillabo un bisillabo, e di Bernardino Baldi (1553-1617) che credette aver trovato un verso eroico accoppiando un settenario e un endecasillabo e con questo metro scrisse un poema: *Il diluvio universale.*

CAPITOLO III.

METRI LIRICI (1).

La poesia narrativa ne' suoi primordii è certo un patrimonio del popolo, ma ben presto il popolo ritiene per sè la parte di ascoltatore, e la poesia diventa opera individuale; onde è che, esattamente parlando, la forma popolare della poesia narrativa di una società non può aversi che ne' suoi principii, e deve poscia assolutamente morire.

(1) Nella trattazione dei metri lirici, mi si potrebbe osservare che alcuni non furono accennati, e poca o nessuna parte ha lo svolgimento storico delle forme liriche nel secolo XIX. Dell'aver taciuto di quelli fu cagione l'esser essi di ben piccola importanza e la facilità di riconoscerne il metro, come per alcune varietà del sonetto, pel capitolo, ecc. Quanto alla storia delle forme liriche nel secolo XIX, quelle forme classiche lo svolgimento delle quali continua in questo secolo, è notato o si noterà come per la *canzone leopardiana*, per l'*inno sacro*, per la *serie di sonetti epici*, ecc. Troppo ardua e lunghissima impresa sarebbe il discorrere di tutte le nuove forme strofiche che furono assunte dai poeti ultimi; tanto più che una somma libertà è concessa in questo, ora, al poeta, purchè badi a certe leggi di cui importantissima è questa che i ritmi delle strofe siano d'una sola specie giambici o dattilici o trocaici, ecc. È ben raro il caso che l'alternarsi di ritmi diversi nella stessa strofa diano un ottimo metro.

Non è così della poesia lirica per la quale anche il popolo ha temi che sono eterni, perchè nati da sentimenti che sono una legge eterna nell'uomo, come l'amore; nella esplicazione dei quali anche il popolo, ed anzi, forse, egli più dei dotti non può non essere soggettivo e quindi poeta.

Studieremo adunque i principali metri italiani distribuendoli in 3 categorie:

1.ª *Metri lirici letterarii,* ossia proprii dei dotti.

a) La *canzone,* la *sestina lirica,* la *canzonetta,* l'*ode.*

b) Il *sonetto.*

2.ª *Metri lirici letterario-popolari,* cioè quelli che, dati dal popolo, furono usati anche dai letterati, ricevendo da essi l'influenza della loro cultura così da potersi considerare come forma letteraria.

a) La *canzone a ballo,* la *laude sacra.*

b) Il *madrigale.*

3.ª *Metri lirici popolari,* cioè quelli che proprii del popolo, anche se trattati da alcuni dotti, rimasero tuttavia di carattere popolare.

a) *Strambotti, rispetti.*

b) *Stornelli.*

A questi metri lirici, che sono i principali, conviene aggiungere quelli che ci vennero dalle diverse forme di sirventese a cui accennammo a pag. 78; notando ancora che il pensiero lirico può essere facilissimamente misto col narrativo; e quindi, come nei componimenti narrativi si hanno squarci di lirica bellissima, così si hanno componimenti essenzialmente lirici che assumono la forma metrica della poesia narrativa. Così sono

stupende liriche la fine del c. VI del *Purgatorio* e il principio del XXXIII del *Paradiso* dell'Alighieri; e *Aspasia* e *Palinodia* del Leopardi hanno a metro l'endecasillabo sciolto.

1.° METRI LIRICI LETTERARI.

a) *La canzone, la sestina lirica, la canzonetta, l'ode.*

La **canzone** non è componimento poetico d'origine italiana, poichè essa fioriva già nel secolo XII nella letteratura provenzale.

Dante (1) la chiama il più elevato componimento poetico, *vulgarium poëmatum supremum;* e dice che, sebbene possa dirsi canzone ogni congegnamento di parole armonizzate e disposte a ricevere una modulazione musicale, nel senso più ristretto è un componimento poetico di strofe non intramezzate di versi estranei ad esse, le quali tendano ad un unico concetto (2).

La strofa della canzone si disse stanza, secondo Dante, perchè nella stanza *sta,* si concentra, tutta l'arte della canzone, *stantia totam artem ingremiat.* Più veramente si può credere che *stanze*

---

(1) *De Vulgari Eloquentia,* lib. II.

(2) Per ciò che riguarda *La metrica della canzone secondo Dante,* vedi l'accurato studio di FRANCESCO D'OVIDIO che ne trattò con questo titolo in *Saggi critici,* Napoli, Morano, 1878, pag. 416-436, dove riassume ottimamente la trattazione dantesca e le illustrazioni e le applicazioni che ne aveva fatto il BÖHMER, *Ueber Dante's Schrift « De vulgari eloquentia » nebst einer Untersuchung des Baues der Danteschen Canzonen,* Halle, 1868.

non sieno che *stazioni* o *tappe* nel corso del componimento (1).

Nella storia della forma si osservano quattro tipi di canzone che noi chiameremo *canzone petrarchesca, pindarica, libera e leopardiana.*

La **canzone petrarchesca**, così chiamata perchè Francesco Petrarca le diede la perfezione più alta, differisce dalla canzone usata da Dante, negli accessorii delle relazioni delle sue parti; sicchè non si può farne di questa una specie diversa per trattarne direttamente.

La canzone petrarchesca si compone di strofe il cui numero varia secondo i trattatisti da due a nove (2).

Le strofe furono anche monocole (endecasillabi, settenarii, ottonarii, ecc.); ma ben presto si composero di endecasillabi misti a settenarii o quinarii. La ragione per cui questi e non altri sono i versi che compongono le strofe della canzone sta nel ritmo giambico comune alle tre specie di versi. Dante (3) constata il fatto, ma vaneggia nello scrutarne la ragione.

Il numero dei versi nella stanza della canzone non è determinato, ma comunemente non fu maggiore di venti nè minore di sette. Dante ne ha una con stanze di ventuno (4).

La stanza della canzone petrarchesca è a ritmo

---

(1) F. D'Ovidio, Ibidem, pag. 421, n. 1.

(2) I poeti provenzali non usarono più di sette strofe per canzone; Dante li seguì.

(3) *De vulgari eloquentia*, I, 16, e II.

(4) Comincia: *Doglia mi reca nel mio core ardire* (canzoniere, V).

divisibile in due periodi metrici che aveano ciascuno un proprio ordine di rime. Il primo di questi periodi dicevasi *fronte* l'altro *sirima,* e l'uno o l'altro, od ambedue poteano esser divisi in due periodi minori. Dante dice anche in tre, rarissimamente; in Petrarca è divisibile in tre parti la sirima nella canzone che comincia: *Nel dolce tempo della prima etade* (In vita, I.).

I minori periodi in cui si suddivideva la *fronte* si dicevano *piedi;* quelli in cui si divideva la *sirima, volte.*

Quando il primo verso della sirima si collegava per la rima col sistema dei piedi chiamavasi *chiave* cui Dante dice *quaedam ipsius stantiae concatenatio pulcra.* Esempio:

PETRARCA, *In morte,* VIII, 3.

I provenzali chiudevano le loro *chansons* con una o due strofe più piccole (1), con cui si rivol-

(1) Vedi fra molte altre testimonianze nella ediz. diplo-

gevano di solito alla canzone quasi per accommiatarla. Gli italiani li imitarono limitando ad una queste strofe che, per la specie dei versi e la disposizione delle rime, corrispondevano o alla sirima o all'ultima parte di essa. Questa ultima strofetta minore ebbe nome *tornata* o *commiato.*

Di commiato non parla Dante nel *De vulgari eloquentia,* ma delle sue diciasette canzoni (riferite nella *Vita nuova,* o nel *Convito,* citate nel *De vulgari eloquentià* e costantemente attribuitegli dai codici) tre sole sono senza commiato; in tre il commiato è una stanza comune.

Delle ventinove canzoni del Petrarca (1) due sono senza commiato per ragioni speciali (2). Delle altre ventisette, diciasette sono con commiato uguale alla sirima e dieci con commiato uguale a parte della sirima. Dante ha qualche esempio di commiato con forma indipendente.

---

matica del *Canzoniere provenzale* A (cod. vat. 5232) data da A. Pakscher, in *Studi di filologia,* romanza, Roma, Loescher, 1886, fasc. VII, parecchie canzoni specialmente di Peire d'Alvergne, di Giraut de Borneill e di Raembaut d'Aurenga.

(1) F. Petrarca, *Rime* con l'interpretazione di G. Leopardi e note inedite di F. Ambrosoli, Firenze, Barbera, 1872.

(2) La prima (*In vita,* canz. V) compie le cinque stanze di cui è composta coi cominciamenti di cinque canzoni di Arnaldo Daniello, Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia e dello stesso Petrarca. Colla seconda (*In vita,* canz. IX) i commentatori non sanno il poeta che dir si volesse, e forse egli stesso bene non lo sapeva, sicchè neppure questa sembra fosse una canzone compiuta con scopo determinato, al quale di solito si accennava nel commiato.

Ecco il commiato della canzone citata più sopra:

> Il dì s'appressa e non pote esser lunge;
> Si corre il tempo e vola
> Vergine unica e sola;
> E 'l cor or coscienza or morte punge.
> Raccomandami al tuo Figliuol verace
> Uomo e verace Dio
> Ch'accolga il mio spirto ultimo in pace.
>
> PETRARCA, *In morte*, VIII.

Gioverà chiudere questi accenni alla canzone petrarchesca, presentando gli schemi di alcuna delle canzoni più note di Dante e di Petrarca (1). Da Dante:

Donne ch'avete intelletto d'amore
IV × (8 + 6) + Com (= Stanza)
ABBC, ABBC; CDD, CEE

Donna pietosa e di novella etate
VI × (6 + 8) senza Com.
ABC, ABC; CDdEe, CDD

Gli occhi dolenti per pietà del core
V × (6 + 8) + Com. (= ABbCCB)
ABC, ABC; CDEeDEFF

---

(1) Il numero in cifre romane indica il numero delle stanze nella canzone citata; quelli in cifre arabiche indicano il numero dei versi, il primo nella fronte, il secondo nella sirima di ciascuna stanza: Com. = Commiato. Le lettere majuscole indicano endecasillabi, le minuscole settenarii, le greche minuscole quinarii, le minuscolette latine sopra rigo, la rimalmezzo nel verso seguente; il punto e virgola divide la fronte dalla sirima, la virgola le loro suddivisioni.

Voi che intendendo il terzo Ciel movete
IV × (6 + 7) + Com (= Fronte + CDD)
ABC, BAC; CDE, EDFF

Amor che nella mente mi ragiona
IV × (8 + 10) + Com (= Stanza)
ABBC, ABBC; CDEeDFDFGG

Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato
VII × (12 + 7) senza Com.
Aα^{a}BbcD, Aα^{a}BbcD; dEeFGgF.

Da Petrarca:

Nel dolce tempo della prima etade
VIII × (6 + 14) + Com. (= II Volta)
ABC, BAC; CDEeD, FGHHGFFII

Gentil mia donna io veggio
V × (6 + 9) + Com. (= DFF)
aBC, bAC; CDEeDFDFF

Chiare fresche e dolci acque
V × (6 + 7) + Com (= DfF)
abC, abC; cdeeDfF

Di pensiero in pensier, di monte in monte
V × (6 + 7) + Com. (= Sirima)
ABC, ABC; cDEeDFF

Vergine bella che di Sol vestita
X × (6 + 7) + Com (= Sirima)
ABC, BAC; CddC, E[illegible]fE

Spirto gentil, che quelle membra reggi
VII × (6 + 8) + Com. (= Sirima)
ABC, BAC; CDEED, dFF

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno
VII × (6 + 10) + Com. (= Sirima)
AbC, BaC; cDEeDdfGfG.

Lo studio dei lirici greci, e prima d'ogni altro di Pindaro, segnò in Italia, specialmente col Chiabrera, il trapasso dalla canzone provenzale-petrarchesca alla canzone, che noi chiameremo pindarica, e che prese anche il nome del componimento greco (ᾠδή) che essa imitava.

La **canzone pindarica** era divisa in stanze. Ogni stanza constava di tre parti che i greci chiamavano: *strofe, antistrofe, epodo,* delle quali la strofe e l'antistrofe aveano distribuzione uguale di versi fra loro, e per la specie e per le rime; gli epodi l'avean differente dalle strofi ed antistrofi, ma eguali fra loro.

Il Cerretti vuole che il primo imitatore dell'ode greca in Italia fosse Bernardino Rota (1509-1575); il Quadrio ne dà la lode a Luigi Alamanni (1495-1556) il quale diede alle tre parti del periodo ritmico pindarico il nome di *ballata, controballata* e *stanza.* Ma Gabriello Chiabrera che aveva convinzione di essere egli stato il primo a tentarla, ritenne, come poi Domenico Lazzarini (1668-1734) e Benedetto Menzini (1646-1708), i nomi greci.

Il Minturno usò i nomi: *volta, rivolta* e *stanza* (1).

Le canzoni pindariche del Chiabrera hanno, per lo più, cinque periodi ritmici come la canzone

(1) Giuseppe Gherardini, *Elementi di poesia,* Bari, Cannone, 1842, pag. 86.

Grido alto risuona il cui schema è per la strofe ed antistrofe:

abCabCEFF

e per l'epodo:

ABACDCEEfF.

La **canzone libera.** Dalla regolare divisione della stanza petrarchesca avea liberato la canzone Vincenzo Filicaja (1642-1707) il quale ne aveva anche abbandonato il commiato. Un passo più ardito fu tentato da Alessandro Guidi (1650-1712).

Lo studio dei lirici greci venuto in onore, la vana e strana pretesa di uguagliar Pindaro, come egli stesso chiaramente confessa in una sua canzone (1), e forse le parole stesse di Orazio (2) lo spinsero a distruggere la strofa petrarchesca già assai modificata dal Filacaja, per sostituirla colla irregolare che, sebbene composta anch'essa di endecasillabi e settenarii, non cura che sia identica per ciascuna strofa, la disposizione delle rime e il numero dei versi.

Levato a cielo dai suoi contemporanei, fu quasi

(1) Celebrandosi il natale di Cristina regina di Svezia; *Al cardinale Emmanuello Teodosio di Buglione:*

....pure ho l'arte de' famosi carmi,
Che lungo Dirce di trattar si apprende,
E tento i modi del cantor tebano;
E forse non invano
Seguo l'altero volo:
Non è caro agli Dei Pindaro solo.

(2) *Carm.*, IV, 2, 5-12.

dimenticato più tardi; sicchè ebbe lodi e biasimi superiori al suo merito; gli dava onore il Leopardi imitando il suo metro in alcune sue bellissime canzoni.

Certo non è da sprezzarsi l'ardimento che, se non altro, ha il bene di non costringere il poeta ad esprimere ogni pensiero della canzone in un determinato numero di versi, dandogli facoltà di misurare la strofa secondo l'importanza dell'idea che con essa devesi esprimere.

La libertà maggiore data alla strofa portò con sè la libertà maggiore nei versi, de' quali il Guidi usò molti anarimi, mentre prima di lui se n'era fatto uso parchissimo.

La **canzone leopardiana.** Giacomo Leopardi oltre la maniera regolare del Filacaja e del Testi che egli studiò, e la irregolare del Guidi, usò nelle sue canzoni una maniera tutta sua propria che, nella irregolarità della non esatta corrispondenza di versi e di rime in ogni strofa, ammette alcune regolarità che noi verremo enumerando sullo schema delle due strofe prime della canzone *All'Italia*:

Strofa 1.ª ABcdABCeFGeFHGIhIMiM
» 2.ª AbCDaBDEFgEfHgIHLMiM

E prima di tutto conviene osservare che le stanze in sede dispari hanno tutte lo schema della strofa prima, e che le stanze in sede pari hanno tutte quello della strofa seconda.

Gli schemi adunque di questa canzone sono i due dati, fra i quali pure vi è somma relazione.

a) Ciascuno è di 20 versi.

b) Ciascuno ha 9 coppie di rime e due versi anarimi.

c) Il quartultimo è sempre anarimo.

d) Le rime hanno eguale disposizione, meno che nel settimo verso per lo scambio dei versi *C, D,* che rende alternativamente anarimi il *d* in quarta sede del primo schema e il *C* in terza sede del secondo.

e) Uguale è il principio in endecasillabo e la fine *MiM.*

Con identiche norme generali fu fatta la canzone *sopra il monumento di Dante,* e, con regole meno esatte, ma chiare, l'altra *alla sua donna.*

La **sestina lirica.** La sestina provenzale di Arnaldo Daniello imitata da Dante, dal Petrarca e da altri era una canzone composta di sei stanze indivisibili, ciascuna delle quali constava di sei endecasillabi non rimati fra loro, ma le ultime parole dei quali si ripetevano in ogni strofa, diversamente disposte. Il sistema più usato fu quello di disporre le rime di una strofa riproducendo lo schema d'uscite della antecedente, rientrante alternativamente dagli estremi al centro. Esempio:

Strofa 1.ª ABCDEF
» 2.ª FAEBDC
» 3.ª CFDABE
» 4.ª ECBFAD
» 5.ª DEACFB
» 6.ª BDFECA

È chiaro che, continuando, lo schema della settima strofa tornerebbe a quello della prima.

La sestina lirica finiva, di solito, con un commiato

di tre versi, nei quali si ripetevano le sei uscite della strofa, tre interne e tre finali. Fu usata dal Sannazaro, dal Bembo e da tutti i petrarchisti; colla dissoluzione del petrarchismo anche questa forma metrica morì.

La **canzonetta.** La canzonetta, come esprime il suo nome, è piccola canzone. Di questa ebbe in antico le regole, sebbene con fare più popolare e dimesso.

Rinnovata dal Chiabrera, abbandonò il tipo della canzone e divenne multiforme, sia per la specie dei versi che per il numero di essi che col Chiabrera salì fino a tredici, intracciando versi sdruccioli piani e tronchi di una sola specie o di più.

La canzonetta, oltre al Chiabrera, ebbe a cultori nel secolo XVII Fulvio Testi (1593-1646). Benedetto Menzini, Francesco Lemene (1634-1704) ed il Guidi. Visse regina nel secolo XVIII con Paolo Rolli (1687-1767) Pietro Metastasio (1698-1782) Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), Tommaso Crudeli (1703-1745), Lodovico Savioli (1729-1804), Luigi Cerretti (1638-1708), Aurelio Bertòla De Giorgi (1753-1798), Jacopo Vittorelli (1749-1835) e il Casti e il De Rossi e infiniti altri. Dal Cerretti scelgo a saggio, un brano della canzonetta *All'ancella,* che per forma e pensiero vero a me pare bellissima:

Dotta a dar leggi ed ordine
 Ai nastri, ai crini, a' nei,
 Abil per Lidia ed abile
 Più per gli uffici miei,
 Bruna Cipassi, ascoltami:
 La mia speranza è in te.
Amo; e Lidia la giovane
 Tua donna è che mi piace;

E già tre lune volsero
Ch' ardo a sì cara face,
E per tre lune tacquesi
L' ardor celato in me.
Deh! se Amor mai non rendasi
A' desir tuoi severo
(Che non t' é forse incognito
Il suo temuto impero),
Deh! in van mercè non chieggati
L' innamorato cor.
Te, chi no 'l sa? con Lidia
Ne' dubbi più secreti
Spesso a consiglio accolgono
Le tacite pareti:
Qual vuoi, nel docil animo
Tu sdegno infondi e amor.
Non a profano ufficio
La tua pietade invoco.
Qual colpa è a casta vergine
Arder d' onesto foco?
Casta fu Cintia, e un semplice
Pastor del Latmo amò.
Me pur d'agi e di gloria
Non fêr grandi avi erede;
Ma schietto cor, ma candidi
Costumi e intatta fede,
Ma altier fa un dio che m' agita
Che al canto m' educò.
Forse se 'l vide, e struggesi
Al nostro foco anch' ella;
Forse, in suo cor dolendosi
De l' indiscreta ancella,
Ben che invocar non osila,
Brama la tua pietà.
Aprimi dunque, e scorgimi,
Cipassi, a lei davanti:
Tutto è quïete; arridono

L'ombre care agli amanti.
Già fra quest'ombre tacite
Sicuro amor mi fa.

L'ode. Giuseppe Parini (1729-1799) sollevò la canzonetta dalle melodie arcadiche erotiche, e la volse a trattare temi più serii. Le canzonette di questo genere ebbero nome di *odi.* Così egli nell'ode stupenda, *L'educazione* fa dire dal Centauro Chirone ad Achille:

Altri le altere cune
  Lascia, o garzon, che pregi.
  Le superbe fortune
  Del vile anco son fregi.
  Chi della gloria è vago
  Sol di virtù sia pago.
Onora, o figlio, il Nume
  Che dall'alto ti guarda:
  Ma solo a lui non fume
  Incenso o vittim'arda.
  È d'uopo, Achille, alzare
  Nell'alma il primo altare.
Giustizia entro al tuo seno
  Sieda e sul labbro il vero;
  E le tue mani sieno
  Qual albero straniero,
  Onde soavi unguenti
  Stillan sopra le genti.
Perchè sì pronti affetti
  Nel core il ciel ti pose?
  Questi a Ragion commetti,
  E tu vedrai gran cose;
  Quindi l'alta rettrice
  Somma virtude elice.

Agostino Paradisi (1736-1783), meglio assai che non avea fatto il Lemene, trattò in canzonette-odi argomenti sacri maestrevolmente, come la *Concezione di Maria* e la *Parola di Dio,* che comincia:

Voce di Dio, terribile
  De i gran decreti eterni
  Moderatrice ed arbitra,
  Voce che il ciel governi
  Con non vulgari accenti
  Sui pregi tuoi sollevasi
  Il suon de' miei concenti.

E più avanti, dopo aver descritto la creazione del mondo per la parola di Dio e la condanna tuonata sull'uomo per il *primier delitto,* così parla della parola promettitrice di redenzione:

Ecco dal ciel discendono
  Voci ai mortali amiche,
  Onde l'alme si scuotono
  Dalle querele antiche.
  Dio gli spirti consola,
  Promettitor magnifico
  D'immutabil parola.
Ei su 'l petroso Sinai
  Al saggio Israelita
  Ne le marmoree tavole
  I dieci dogmi addita.
  Egli favella, e il suono
  Del divin cenno involvesi
  Entro il fragor del tuono.
Pieni di Dio ragionano,
  Pieni de' suoi decreti,
  Lungo il Giordano e il Siloe

Fatidici profeti;
E all'immortal concento
Fra la nebbia de' secoli
Tien fede il tardo evento.
O Santo estro profetico
Dato a l'uman pensiero,
Perchè l'ingrate tenebre
Vinca il fulgor del vero,
Perchè cessi ogni danno
De le forme che velano
Il lusinghiero inganno;
Quale te già mirarono
Di Giuda un tempo i regni,
Forse tra noi risplendere
A' dì tardi non degni?
Forse è la tua virtute
Di segnar stanca agli uomini
Le vie della salute?

Alessandro Manzoni (1785-1873) negli inni sacri, colla somma elaborazione del pensiero e della forma, rese la ode d'argomento sacro perfettissima. Dalla *Pentecoste,* l'ultimo e il più bello dei cinque inni scritti fra i dodici pensati (1), stacco la biblica invocazione dello *Spirito Santo* con cui chiude:

O Spirto! supplichevoli
A' tuoi solenni altari,
Soli per selve inospite;
Vaghi in deserti mari;
Dall'Ande algenti al Libano,

---

(1) Ruggero Bonghi, *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni.*

D'Erina all'irta Haiti,
Sparsi per tutti i liti,
Uni per Te di cor,
Noi T'imploriam! Placabile
Spirto discendi ancora
A' tuoi cultor propizio,
Propizio a chi T'ignora;
Scendi e ricrea; rianima
I cor nel dubbio estinti;
E sia divina ai vinti
Mercede il vincitor.
Discendi Amor; negli animi
L'ire superbe attuta:
Dona i pensier che il memore
Ultimo dì non muta:
I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude;
Siccome il sol che schiude
Dal pigro germe il fior,
Che lento poi sull'umili
Erbe morrà non colto,
Nè sorgerà coi fulgidi
Color del lembo sciolto,
Se fuso a lui nell'etere
Non tornerà quel mite
Lume, dator di vite,
E infaticato altor.
Noi t'imploriam! Ne' languidi
Pensier dell'infelice
Scendi piacevol alito,
Aura consolatrice:
Scendi bufera ai tumidi
Pensier del violento;
Vi spira uno sgomento
Che insegni la pietà.
Per Te sollevi il povero
Al ciel, ch'è suo, le ciglia,

Volga i lamenti in giubilo
Pensando a cui somiglia:
Cui fu donato in copia,
Doni con volto amico,
Con quel tacer pudico
Che accetto il don ti fa.
Spira de' nostri bamboli
Nell'ineffabil riso;
Spargi la casta porpora
Alle donzelle in viso;
Manda alle ascose vergini
Le pure gioje ascose;
Consacra delle spose
Il verecondo amor.
Tempra de' baldi giovani
Il confidente ingegno;
Reggi il viril proposito
Ad ineffabil segno;
Adorna la canizie
Di liete voglie sante;
Brilla nel guardo errante
Di chi sperando muor.

Anacreontica. Dopo che Arrigo Stefano ebbe disseppellito, nel 1554, le poesie di Anacreonte, il Ronsard e Remy Belleau (1555-1556) lo traducevano in francese, e quindi fu tutto « un germogliare di canzoni, nelle quali il liquore sottile della ionica delicatezza si mescolò per tal guisa alla natia polpa gallese che ne vennero frutti di strano e gradito sapore » (1).

In Italia l'imitazione di Anacreonte tardò al-

(1) G. Carducci, *Poeti erotici del secolo XVIII,* Firenze, Barbera, 1868, pag. X.

quanto, in modo che la graziosissima strofetta chiabreriana di ottonarii e quaternarii intrecciati, già trovata e variata e rivariata in Francia, non si ebbe fra noi che nel 1600 nella *Euridice* di Ottavio Rinuccini (1). Tolgo ad esempio l'*Invito a cantar d'amore* del Chiabrera:

Vagheggiando le bell'onde
Sulle sponde
D'Ippocrene io mi giacea,
Quando a me sull'aurea penne
Se ne venne
L'almo augel di Citerea.
E mi disse: O tu, che tanto
Di bel canto
Onorasti almi guerrieri,
Perchè par che non ti caglia
La battaglia,
Ch'io già diedi a' tuoi pensieri?
Io temprai con dolci sguardi
I miei dardi,
E ne venni a scherzar teco;
Ora tu di giuoco aspersi
Tempra i versi,
E ne vieni a scherzar meco.
Si dicea ridendo Amore:
Or qual core
Scarso a lui fia de' suoi carmi?
Ad Amor nulla si nieghi,
Ei fa prieghi,
E sforzar potria con armi.

(1) G. Carducci, Ibidem, pag. XI.

b) *Il sonetto.*

Sonetto dal provenzale *sonet* significa *piccolo suono,* e, come tale, dissero *sonetto* le proprie canzoni Bernardo di Ventadour, Pier Guillem, Guglielmo di Poitiers, Girardo di Borneil, in quanto erano musicate (1).

Anche in Italia la parola *sonetto* ebbe un senso generico, per cui fu adoperata ad indicare diverse specie di forme poetiche; così Guglielmo Beroardi e Guido Cavalcanti chiamavano *sonetto* una loro canzone, ed altri autori chiaman *sonetto* altre specie di componimenti poetici, e in molti codici molti componimenti son detti *sonetto* (2), e *sonetto* dicesi ora volgarmente in Toscana (3) e nel Veneto in senso generico.

Ma v'è un metro d'origine incontestabilmente italiana a cui conviene più particolarmente il nome di *sonetto*, ed è quello composto regolarmente di 14 endecasillabi divisi in due parti; la prima di 8 versi ripartiti in 2 quartine, la seconda di 6 ripartiti in due terzetti; con rime in fine di

---

(1) FEDERICO DIEZ, *Die Poesie der Troubadours,* Leipzig, Barth, 1883, pag. 77, citato da T. Casini *Sulle forme metriche italiane,* Vigo, 1884.

(2) Per notizie più minuziose su questo argomento veggasi l'appendice seconda che LEANDRO BIADENE fa seguire al suo accuratissimo lavoro *La morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV* in *Studi di filologia romanza* pubblicata per E. Monaci, Roma, Loescher, 1888, fasc. 10. Al bellissimo lavoro del Biadene, da cui attinsi più notizie, rimando lo studioso.

(3) GIUSEPPE TIGRI, *Canti popolari toscani,* I, 10.

verso e nella seconda parte diverse da quelle della prima.

Questa, che è la forma solita del *sonetto,* dicesi *sonetto semplice,* e non ha modificazioni che nella distribuzione delle rime.

Le quartine hanno 2 schemi regolari di rime.

1.° Schema incatenato (1):

ABAB , ABAB.

Esempio:

Vede perfettamente ogni salute
Chi la mia donna tra le donne vede:
Quelle, che van con lei, sono tenute
Di bella grazia a Dio render mercede.
E sua beltade è di tanta virtute
Che nulla invidia all'altre ne procede,
Anzi le face andar seco vestute
Di gentilezza d'amore e di fede.

DANTE, *Vita nuova,* XXVII.

2.° Schema incrociato:

ABBA , ABBA.

Esempio:

Come 'l candido piè per l'erba fresca
I dolci passi onestamente move,
Vertù che 'ntorno i fiori apra e rinnove
De le tenere piante sue par ch'esca.

---

(1) ANTONIO DA TEMPO nel suo trattato *delle rime vulgari* pubblicato per cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869, pag. 76, dice *dimidiate* le rime ABAB ABAB serbando la parola *incatenate* a una forma speciale di sonetto.

Amor che solo i cor leggiadri invesca
Nè degna di provar sua forza altrove,
Da begli occhi un piacer sì caldo piove,
Ch'i' non curo altro ben, nè bramo altr'esca.

PETRARCA, *In vita,* son. 114.

Lo schema incatenato è il più antico, ma l'in-l'incrociato, preferito da Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoja ed altri, divenne il predominante nel secolo XIV, sicchè Antonio da Tempo (1) ed Antonio Pucci (2) lo danno come forma normale. Petrarca su 317 sonetti ne ha 303 con rime incrociate.

Schemi irregolari di quartine sono:

1.° ABAB, BABA Es.: Petrarca, *In vita,* 202. *In morte,* 11.
2.° ABAB, ABBA " Meo di Bugno da Pistoja (3).
3.° ABBA, ABAB " Un poeta perugino (4).
4.° ABAB, BAAB " Petrarca, *In vita,* 156. *In morte,* 27.
5.° ABBB, BAAA " Guido Cavalcanti, 10 (5).

I terzetti hanno due schemi di rime regolari fondamentali; l'uno di due rime:

CDC , DCD.

(1) Op. cit., pag. 76.

(2) *L'arte del dire in rima,* sonetti di A. PUCCI, pubblicati da A. D'ANCONA in *Miscellanea di filologia e linguistica,* Firenze, successori Le Monnier, 1886, pag. 293-302, son. II.

(3) *Poeti del primo secolo della lingua italiana,* raccolti da L. VALERIANI e LAMPREDI, Firenze, 1816, vol. II, 20.

(4) L. BIADENE, Op. cit., pag. 32.

(5) *G. Cavalcanti e le sue rime* a cura di P. ERCOLE Vigo, 1885, Livorno.

Esempio:

E, se venite da tanta pietate,
Piacciavi di restar qui meco alquanto,
E, checchè sia di lei, nol mi celate:
Ch'io veggio gli occhi vostri c'hanno pianto
E veggiovi venir sì sfigurate,
Chè 'l cor mi trema di vederne tanto.

DANTE, *Vita nuoca,* c. XXII.

e l'altro di tre:

CDE , CDE.

Esempio:

Più volte già per dir le labbra apersi;
Poi rimase la voce a mezzo il petto.
Ma qual son poria mai salir tant'alto?
Più volte incominciai di scriver versi,
Ma la penna e la mano e l'intelletto
Rimaser vinti nel primiero assalto.

PETRARCA, *In oita,* XVI.

Di questi il più antico è certo il primo, CDC, DCD; sulla fine del secolo XIII prevalse il secondo; nel XIV ridiventò normale il primo.

Gli schemi dei terzetti variarono molto più che quelli delle quartine. Citeremo i più noti.

Dei terzetti a due rime si ebbe le seguenti disposizioni di rime regolari:

CDC , CDC Esempio: Dante, *Vita nuova,* c. III.
CDD , DCC " Petrarca, *In morte,* 63.

E di quelli di tre rime si ebbero questi altri:

CDE , EDC Esempio: Dante, *Vita nuova,* c. IX.
CDE , DCE " Petrarca, *In vita,* 3.
CDE , DEC " " " 64.

Il sonetto, gemma dell'arte poetica italiana, rimase sempre in onore nella nostra letteratura, forse appunto perchè il suo metro si prestava ad ogni sorta di pensieri od affetti che potessero esprimersi in quattordici versi; e, fino dai primi secoli, i suoi cultori ne derivarono assai forme secondarie. Ecco le principali:

1.° *Sonetto doppio* detto più tardi *rinterzato* (1). Ha un settenario in più dopo ciascuno dei versi dispari delle quartine, ed uno in ciascun terzetto. Esso può prendere regolarmente ciascuna delle forme del sonetto semplice, come, per es., quello di Dante (*Vita nuova,* VII), che ha lo schema:

AaBAaB , AaBAaB ; CDdC , DCcD.

Sonvi alcune forme ibride che hanno le quartine rinterzate e i terzetti semplici o semplici quelle e rinterzati questi, e qualche esempio rarissimo di forma speciale.

2.° *Sonetto minore.* È un sonetto semplice formato di versi più piccoli dell' endecasillabo. Il Da Tempo (2) oltre ad alcuni in settenarii che dice d'aver visti, asserisce che si possono formare anche di quinarii, ottonarii, decasillabi.

(1) L. Biadene, Op. cit., pag. 44, N. 1.
(2) Op. cit., pag. 109, 159.

3.° *Sonetto comune o misto.* È un sonetto semplice di cui alcuni versi regolarmente disposti sono settenarii. Un sonetto di Cino da Pistoja (1) ha lo schema:

aBbA , aBbA ; CdC , DcD.

4.° *Sonetto continuo.* È un sonetto semplice in cui le rime delle quartine continuano ambedue od una sola anche nei terzetti Cino da Pistoja (2) ha i due schemi seguenti:

ABBA , ABBA ; ABA , BAB
ABBA , ABBA ; ACC , ACC.

5.° *Sonetto con rimalmezzo.* Tutti i versi o alcuni regolarmente disposti hanno una o più rimalmezzo, in tutto il sonetto o nelle quartine, o nei terzetti soltanto. Orlanduccio Orafo (3) ha lo schema:

$A^{a}BA^{a}B$, $A^{a}BA^{a}B$; $C^{c}D^{d}E$, $C^{c}D^{d}E$.

E Guglielmotto D'Otranto (4):

$A^{a}B^{b}A^{a}B$, ${}^{b}A^{a}B^{b}A^{a}B$; ${}^{b}C^{c}D^{d}E$, ${}^{e}C^{c}D^{d}E$.

---

(1) *Le rime di messer Cino da Pistoja* ridotte a miglior lezione da E. Bindi e P. Fanfani, Pistoja, Nicolai, 1878, pag. 150.

(2) Op. cit., pag. 385.

(3) *Le antiche rime volgari secondo la lezione del cod. vaticano 3793* per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, Romagnoli, Bologna, n. 698.

(4) L. Valeriani e Lampredi, Op. cit., vol. I, 455.

E Chiaro Davanzati (1):

$^{xqq}A\ ^{yrr}B\ ^{xqq}A\ ^{yrr}B\ ,\ ^{xqq}A\ ^{yrr}B\ ^{xqq}A\ ^{yrr}D\ ;\ ^{ss}C\ ^{tt}D\ ^{uu}E\ ,\ ^{ss}C\ ^{vv}D\ ^{zz}E.$

6.° *Il sonetto ritornellato o caudato.* Dopo il sonetto seguono uno, due, o più versi che ne sono come il commiato, il che spiega come le forme meno semplici di quattro e cinque versi siano le più antiche. Le usò fra gli altri Guittone d'Arezzo (2).

Del sonetto caudato ebbe miglior fortuna la forma più recente nata nel secolo XIV, in cui la coda era formata da uno o più tristici composti di un settenario rimante coll'endecasillabo antecedente e di due endecasillabi a rima baciata:

ABBA , ABBA ; CDC , DCD : dEE , eFF , fGG .....

Il sonetto servì anche in funzione di strofa:

1.° Nelle *tenzoni,* che constavano di un *sonetto proposta* e di uno o più sonetti di *risposta* scritti da uno o più autori, di solito colle stesse rime della proposta. Abbondano gli esempii fin dal secolo XIII. Vedi l'esempio di proposta di Cino da Pistoja e risposta di Dante (3) e quello con proposta di Dante e risposta di Guido Cavalcanti e di Cino da Pistoja (4).

---

(1) D'Ancona e Comparetti, Op. cit., n. 791.

(2) *Rime di Fra Guittone d'Arezzo,* pubblicate per cura di L. Valeriani, Firenze, 1828, son. XIX.

(3) E. Bindi e P. Fanfani, Op. cit., pag. 332, 336.

(4) E. Bindi e P. Fanfani, Op. cit., pag. 312-13, 209 e Dante, *Vita nuova,* c. III.

2.° Nei *contrasti,* serie di sonetti d'indole popolare con rime raramente eguali, che svolgono un dialogo, di solito, fra l'amante e l'amata. Possono servir d'esempio i due sonetti di Dante (*Vita nuova,* c. XXIII), col primo de' quali parla egli alle compagne di Beatrice, e coll'altro fa che esse rispondano.

3.° Nelle *serie* o *corone di sonetti.* Una serie di sonetti a rime ordinariamente diverse, ma uniti con nesso strettissimo, aventi materia comune. Petrarca ha una corona di tre sonetti (*In vita,* XXVI-XXVIII) a rime uguali invertite nelle quartine del secondo.

Finalmente, non v'è forma metrica nella quale si sia sbizzarrita la pazienza dei poeti innestandovi mille artificii (sonetti acrostici, asticci, bisticci, poliglotti, a rime rotte, sdrucciole, tronche, equivoche, assonanti, ecc.) come il sonetto; ma tutti gli artificii non valsero a rendere meno ricercato e bello il sonetto semplice che tenne sempre il campo.

Il sonetto che il Menzini chiamava « *di Procuste orrido letto* » così era, con coscienza di poeta, ritratto dal grande maestro del sonetto moderno, Giosuè Carducci:

Dante l'ali gli diè di Cherubino
  E d'aere azzurro e d'ôr lo circonfuse:
  Petrarca il pianto del suo cor, divino
  Rio che pei versi mormora gl'infuse.
La mantuana ambrosia e 'l venosino
  Miel gli impetrò dalle tiburti Muse
  Torquato; e come strale adamantino
  Contro i servi e i tiranni Alfier lo schiuse.

La nota Ugo gli diè dei rosignuoli
Sotto i ionii cipressi, e dell'acanto
Cinsel fiorito ai suoi materni soli.
Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto
E profumo, ira ed arte ai miei dì soli
Memore innovo ed ai sepolcri canto (1).

Quanto alla origine del sonetto non sarà inutile riassumere qui brevemente le diverse opinioni che si discussero dai più valenti cultori di queste discipline.

Leandro Biadene nel suo bellissimo ed accuratissimo lavoro più volte citato, raccogliendo ciò che dissero il Tommaseo (2) e il D'Ancona (3), crede che il sonetto abbia origine dallo strambotto siciliano, e lo sostiene basandosi principalmente sulla disposizione delle rime che nei sonetti più antichi sono alternate sia nelle quartine che nei terzetti, sulla disposizione grafica nei codici e sulla impronta di popolarità del sonetto.

In quanto alla disposizione delle rime nei sonetti più antichi si deve osservare che se è assolutamente vero che nelle quartine lo schema *ABAB* , *ABAB* fu usato assai prima che l'altro *ABBA* , *ABBA*, lo stesso non può dirsi, e lo confessa egli stesso (pag. 34), dei terzetti che hanno lo schema *CDE*, *CDE* antico egualmente ed egualmente usato che l'altro *CDC* , *CDC*.

Inoltre, come dice l'autore stesso (pag. 10), per

---

(1) G. Carducci, *Rime nuove,* II, Bologna, Zanichelli, 1887.
(2) *Nuove effemeridi siciliane,* anno I, disp. I.
(3) *La poesia popolare italiana,* Livorno, Vigo, 1878, pag. 311.

spiegare come strambotto di sei versi i due terzetti del sonetto, bisogna ammettere che lo strambotto « abbia mutato, se così è lecito dire, la propria natura, conservando degli originarii e primitivi caratteri ritmici, soltanto la disposizione delle rime; » e qui si noti che neppur questo può dirsi che abbia esattamente ritenuto, perchè, come vedemmo, i due schemi *CDC* , *CDC* e *CDE* , *CDE* sono antichi egualmente.

Ora, questo *snaturamento* dello strambotto per la divisione in due periodi sintattici e ritmici di terzetti, anzichè in tre di distici, come gli era naturale non poteva avvenire senza lotta, la quale, nel numero stragrande dei sonetti dei primi tempi, ci avrebbe dovuto dare una buona serie di esempi anche degli ultimi sei versi in distici, mentre il Biadene non sa citarne (1) che sei di Fra Guittone d'Arezzo *che si possono* considerare come tali; i quali anche se lo fossero realmente non proverebbero gran cosa, perchè non sono dei più antichi.

Che se la disposizione strofica nei codici per le quartine ha tanta importanza, che, essendo esse date da *alcuni codici* divise in coppie, si possano esse derivare dall'ottava siciliana o strambotto, deve bastare il fatto della *costante* disposizione grafica dei sei ultimi versi in due terzetti, senza esempio di distribuzione in tre distici per affermare che, almeno questi sei ultimi versi dallo strambotto non vennero.

Se si volesse assolutamente spiegare lo stram-

(1) Op. cit. pag. 4, N. 4.

botto di sei versi diviso in due terzetti, per la analogia alla prima parte del sonetto divisa in due quartine, non converrebbe dimenticare che una fortissima ragione per cui il chiarissimo autore pensò allo strambotto come origine del sonetto fu appunto la disposizione, secondo lui naturalissima, dei primi otto versi in quattro coppie data da alcuni codici e per la quale era affatto naturale anche la divisione degli ultimi sei in tre coppie.

Nè si può assumere una prova della derivazione del sonetto dallo strambotto siciliano, dall'indole popolare della materia di alcuni sonetti comune allo strambotto, perchè « esso è un componimento di forma complessa e perfettamente artistica » e « perciò fu usato subito dai nostri antichi rimatori in generale così abborrenti dalla semplicità popolare » (1).

Del resto è facile comprendere, e non è necessario ricorrere ad identità d'origine, per ispiegarsene la ragione, come gli affetti e i pensieri che il poeta incolto del popolo esprimeva collo strambotto, potessero essere espressi dal poeta colto o semicolto che avesse conoscenza delle forme metriche letterarie più usate, col sonetto; e certo Cecco Angiolieri, Rustico di Filippo, Pieraccio Tedaldi, Matteo Frescobaldi e Guittone d'Arezzo non furono poeti incolti di popolo.

Il Wackernagel (2) sostiene esser disceso il sonetto dallo *Spruch* forma di poesia tedesca; ma non vi possono essere ragioni atte a dimostrare che

(1) L. BIADENE, Op. cit., pag. 11.
(2) *Altfranzösiche Lieder und Leiche,* Basel, 1846, pag. 245

la poesia tedesca abbia avuto tanta influenza sulla letteratura poetica italiana nel secolo XIII da determinarne una delle forme più belle; nè si può ammettere che i rimatori italiani abbiano scelto, per la espressione dei loro gentili pensieri amorosi, una fredda forma didascalica tedesca.

Adolfo Borgognoni (1) fa discendere il sonetto dalla *ballata,* sostenendo dapprima, con l'autorità di Gidino da Sommacampagna, che la ballata e la canzone siano la stessa cosa; anzi che la seconda sia una derivazione dalla prima; e poscia, che il sonetto sia una ballata di una stanza composta di due piedi senza ripresa con due volte. (Vedi più innanzi la ballata a pag. 124).

Ma, credo si possa opporre, che la canzone italiana venne direttamente dalla provenzale, e, tra essa e la ballata o canzone a ballo, non vi può essere che omonimia, imperocchè la canzone propriamente detta dovea trattare cose eccellentissime, degne di eccellentissimo volgare (2), mentre le canzoni a ballo essenzialmente popolari erano composte di una o più stanze, ciascuna delle quali aveva un senso non solo grammaticalmente, ma ideologicamente compiuto, e finiva con un verso richiamante con apposita rima un motivo di ritornello ballabile eguale per ogni stanza e identico, per disposizione di versi, all'ultima parte della stanza medesima, la volta. Il Biadene (3) porta contro l'opinione del Borgognoni il validissimo

(1) *Il sonetto* in *Nuova antologia,* 1879, fasc. II.
(2) DANTE, *De vulgari eloquentia,* lib. II, c. 3.
(3) Op. cit., pag. 217.

argomento che le due mutazioni del sonetto considerato come stanza di canzone a ballo, cioè le due quartine, sarebbero ciascuna più lunga della ripresa; il che è contrario a una regola costante nelle ballate, che vuole le mutazioni tutt'al più eguali, mai maggiori della ripresa.

Inoltre non è esatto il dire che la *ripresa* fosse il tema del componimento di cui erano corpo le stanze, ed eco del tema fosse la *volta;* perchè, sebbene così appaja in alcune ballate, pure la *ripresa* non esprimeva, di solito, che un concetto generico a cui si potesse attaccare ciascuna stanza del componimento; onde cade l'asserzione che, col moltiplicarsi delle stanze e divenendo inutile la ripresa, si avesse dalla canzone a ballo la canzone propriamente detta. Che se il sonetto, come dice il Borgognoni, rispecchia una rivoluzione musicale, ossia una vittoria del canto sul ballo, perchè non abbiamo nessun documento di lavoro intermedio in un componimento, per es., di due quartine chiuse tra due terzetti, posto che la vittoria presuppone una lotta?

Resta ora da notare (1) l'opinione che il sonetto non sia che una forma determinata di stanza di canzone; la quale, espressa da Gian Giorgio Trissino (2) e da Antonio Minturno (3), fu seguita dal

---

(1) Taccio delle opinioni del Borinski che vuole il sonetto una stanza tripartita in tre quadernari, e due versi di ripresa, e del Bartsch che sia una doppia stanza provenzale di sette versi, perchè cadono troppo chiaramente.

(2) *La poetica*, Vicenza, Ianiculo, 1529, div. IV, del sonetto.

(3) *L'arte poetica*, Napoli, Gennaro Muzio, 1725, pag. 243.

Witte, dal Blanc, dal Mussafia e da moltissimi altri e sembra la vera.

E prima di tutto conviene osservare che la stanza unica di canzone come forma metrica completa di componimento fu usata da molti; così che i trattatisti, la considerarono, alcuna volta, a parte. come forma metrica derivata (1).

Inoltre le strofe di canzoni constano di due grandi parti a due sistemi di rime (fronte e sirima), e si l'uno che l'altro possono constare di due parti minori (piedi e volte); nel sonetto si hanno due sistemi di rime diverse, divisi ciascuno, in due parti minori (quartine e terzetti), onde corrisponde allo schema perfetto di una stanza di canzone:

Stanza				
	fronte	1.° Piede	= 1.ª Quartina	= sonetto.
		2.° "	= 2.ª "	
	sirima	1.ª Volta	= 1.° Terzetto	
		2.ª "	= 2.° "	

Delle canzoni poi del secolo XIII sonvene moltissime con stanze di quattordici versi, come ad es., tutte quelle della *Vita nuova* di Dante, meno una (c. XXXIV) che ha le stanze di tredici; e qui giova notare opportunissimamente col Borgognoni (2) che quella canzone frammentaria la cui unica stanza comincia:

Si lungamente m'ha tenuto amore

V. N., c. XXVIII.

---

(1) T. Casini, *Sulle forme metriche italiane*, pag. 15.
(2) Scritto citato.

è esattissimamente corrispondente a un sonetto, se non che il verso undecimo è settenario invece che endecasillabo.

Il Da Tempo (1) trattatista del secolo XIV ci avvisa che i tristici in cui si dividono i sei ultimi versi del sonetto si chiamavano *volte*, che è la parola indicante le parti della sirima, data da Dante latinamente con *versus* nella trattazione metrica della canzone (2). Nel Codice Palatino 418, uno dei tre più antichi canzonieri osservati anche dal Biadene (3), il primo verso di ciascuna quartina e di ciascun terzetto è preceduto dal segno ¶ che negli antichi manoscritti di prosa, indica sempre il cominciamento di un nuovo periodo; e nei due segni che precedono i terzetti è inscritta la lettera V che non può essere che l'abbreviatura di *Volta*. Dalla quale osservazione si comprende che il sonetto era esattamente considerato come una stanza di canzone, delle cui parti avea ritenuto nei terzetti perfino il nome.

Un'ultimo argomento a favore dell'opinione che fa il sonetto venuto dalla stanza di canzone si può trarre anche dallo studio della coda nei sonetti ritornellati o caudati.

Nei sonetti antichissimi non v'è esempio di coda, però l'abbiamo nell'ultimo quarto del secolo XIII ed usatissima nel secolo XIV. E la coda nel sonetto non è che il suo *commiato* che dal commiato della canzone avea tolto anche il nome di *ritor-*

(1) Op. cit., pag. 73.
(2) *De vulgari eloquentia*, lib. II.
(3) Op. cit., pag. 6.

nello, come è provato dalle sigle *rito* o *ri* preposte al primo verso della coda in alcuni codici antichi (1). Del commiato della canzone segue le regole la coda del sonetto (2); e si rende più libero di forma quando si rende anche più libero il commiato della canzone.

2.° METRI LIRICI LETTERARIO-POPOLARI.

b) *La canzone a ballo, il canto carnescialesco, la laude sacra.*

La **ballata** o **canzone a ballo**, come lo indica il nome, è un componimento poetico popolare con cui si regolava una danza; e trae la sua origine dai canti corali dei latini che attraverso al medio evo andarono modificandosi in *saltatiunculae* o *ballistea* ricordate da Calpurnio (3) e da Vopisco (4) nelle quali con danze e mimiche si interpretavano certe azioni descritte dal canto.

La ballata francese che fiori nel secolo XIV è una imitazione della ballata italiana; la provenzale è essenzialmente diversa, perchè non è che una specie di canzone.

La canzone a ballo italiana constava di un nu-

---

(1) BIADENE, Op. cit., pag. 65, n. 1.
(2) BIADENE, Op. cit., pag. 75-76.
(3) CALPURNIUS, ecl. IV, v. 138:

> Seu cantare iuvat seu ter pede laeta ferire
> Carmina, nonnullas licet et cantare choreas

(4) VOPISCUS, *Vita Aureliani* in *Histor., Aug,* Parisiis, 1603, pag. 310.

mero indeterminato di stanze precedute da una strofetta, che d'ordinario non era maggiore di quattro versi, la quale serviva di ritornello ad ogni stanza e dicevasi *ripresa.*

Le stanze soleano constare di tre periodi di cui i due primi dicevansi *mutazioni* e l'ultimo *volta.*

La *volta* si univa sempre col verso ultimo alla ripresa per mezzo della rima. Essa, di regola, non era mai minore di una mutazione; poteva esser maggiore. Esempio:

Ripresa . . . . .
Di tempo in tempo mi si fa men dura
L'angelica figura e 'l dolce riso,
E l'aria del bel viso
E degli occhi leggiadri meno oscura

Stanza

I.ª *Mutazione*
Che fanno meco omai questi sospiri
Che nascean di valore
E mostravan di fore
La mia angosciosa disperata vita?

II.ª *Mutazione*
S'avvien che 'l volto in quella parte giri
Per acquetar il core
Parmi veder Amore
Mantener mia ragione e darmi aïta

Volta
Nè però so trovar guerra finita
Nè tranquillo ogni stato del cor mio.
Che più m'arde il desio
Quanto più la speranza m'assecura.

Petrarca, *In vita,* ballata VI.

Dalle regole generali già date si vede chiaramente che il numero dei versi della ripresa stabiliva il massimo del numero dei versi della stanza; perciò la ballata prendea diverse forme a secondo del numero dei versi della ripresa.

Ballata grande era quella che avea *ripresa* di quattro versi con un massimo di dodici nella stanza.

Ballata mezzana era quella che avea *ripresa* di tre versi con un massimo di nove nella stanza.

Ballata minore era quella che avea *ripresa* di due versi con un massimo di sei nella stanza.

Ballata piccola era quella avea *ripresa* di un endecasillabo.

Ballata minima era quella che avea *ripresa* di un verso minore di un endecasillabo.

Ballata stravagante era quella che avea *ripresa* di un numero di versi maggiore di quattro.

Le ballate minori, piccole e minime aveano facilmente le mutazioni più grandi della volta e quindi della ripresa.

Ad esempio di ballata ne riporto qui una gentilissima di Dante (1), sebbene alcuni ne giudichino dubbia l'autenticità; la quale smozzicata qua e là specialmente negli endecasillabi, visse poi fra il popolo gentilissima ancora.

Per una ghirlandetta
Ch' io vidi mi farà
Sospirar ogni fiore.

Vidi a voi, donna, portar ghirlandetta
A par di fior gentile;
E sovra lei vidi volare in fretta
Un angiolel d'amore tutto umile,
E 'n suo cantar sottile
Dicea: Chi mi vedrà
Lauderà il mio Signore.

(1) A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, pag. 38.

S'io sarò là dove un fioretto sia,
Allor fia ch'io sospire:
Dirò: La bella e gentil donna mia
Porta in testa i fioretti del mio Sire,
Ma per crescer desire
La mia donna verrà
Coronata da Amore.
Di fior le parolette mie novelle
Han fatto una Ballata:
Da lor, per leggiadria, s'hanno tolt'elle
Una veste ch'altrui non fu mai data;
Però siete pregata,
Quand'uom la canterà,
Che le facciate onore.

La canzone a ballo è forse il più antico componimento della poesia popolare (1) d'origine classica e non volgare; e perciò appunto che non cercò nella storia della poesia rustica classica, non seppe il Varchi nell'*Ercolano* trovare a qual specie di componimenti classici antichi la canzone a ballo si potesse agguagliare.

Le *ballistea* o *saltatiunculae* a cui fu accennato più sopra, si erano svolte per lavorio secolare di popolo, modificandosi di pari passo coi tempi mutantisi e coll'indole delle nuove generazioni, finchè « in Italia la ballata ricevè l'ultima e tipica forma tra le feste del popolo toscano a cielo scoperto. Allo svelto e gaio epodo, al facile svolgersi delle strofe per due mutazioni medie nella volta finale dove torna sempre la stessa armonia e rima, mostra bene che ella dovesse essere cantata dai dan-

(1) MINTURNO, Op. cit., lib. III.

zatori stessi in ballando, o cantata da un altro dovesse temperare i giri del ballo » (1). E questo è anche confermato « da' molti accenni di esse ballate e dal trovare nei codici con quello del poeta, il nome del musico che *diede il suono* o *intuonò* » (2).

Ma era troppo artistica la gaiezza di queste canzoni che allietavano le adunanze popolari, perchè la città stessa in cui le danze e i suoni erano tanta parte della poesia della vita, in occasione di sposalizii, e di onoranze a principi ed ambasciatori, o per le feste di maggio non assumesse dal popolo questa libera e bella forma di canto e di suono disposati insieme. Ecco come la poesia popolare educava il poeta colto, e questi ingentiliva continuamente l'arte sua nella fonte inesauribile dell'arte popolare (3).

« Così »; dice ancora il Carducci « mentre la canzone fu la veste dell'alta poesia filosofica e mistica e 'l sonetto il metro dell'arte pel quale si riconoscevan fra loro i *dicitori in rima* facendovi lor prove e tenzoni e la rappresentazione fantastica dei fenomeni psicologici; la ballata divenne la forma della poesia più sensibile e colorita, comune al popolo ed ai borghesi, non che ai poeti propriamente detti, quando al popolo si voleano accostare » (4).

---

(1) G. Carducci, *Delle poesie toscane di M. Angelo Poliziano* in *Stanze, Orfeo* e *Rime*, Barbera, 1863, pag. CXXIII,

(2) F. Trucchi, *Poesie inedite di 200 autori italiani*. Prato, 1846, vol. II, pag. 139, e F. Sacchetti, *Rime*, Lucca, 1853, citati da Carducci, *Della poesia di L. de' Medici*, Firenze, Barbera, 1859, pag. L.

(3) A. D'Ancona, Op. cit., pag. 35 e segg.

(4) G. Carducci, Ibid. pag. CXXIII.

La ballata ebbe grazia e gaiezza di sentimento dal popolo e floridezza molle e fantasiosa dai letterati nel secolo XIII. Nel XIV fiorì; ma il commercio, lo sviluppo della vita pubblica e l'accentramento delle sostanze in mano ai pochi, scampati dalla peste famosa, aveano traviato i costumi, e con essi la ballata, perduta alquanto della sua gentilezza primitiva, fu travolta ad oscenità le quali erano tanto comuni che Boccaccio alla Reina della giornata quinta nel suo *Decamerone* fa rifiutare le nove canzoni che Dioneo propone di cantare, perchè non erano belle, e non perchè fossero oscene, e lo erano l'una più dell'altra. Nel secolo XV la ballata ebbe splendore di forma pari alle sconcezze delle sue oscenità, specialmente con Lorenzo de Medici (1448-1492) ed anche col Poliziano (1454-1494), finchè decadde nel secolo XVI e morì col Tasso e col Chiabrera.

Il canto carnescialesco. Dalla canzone a ballo discende direttamente il canto carnescialesco, che di quella non è che una modificazione per le condizioni diverse in cui esso si esplicava, essendo proprio delle liete brigate, che in Firenze, di carnevale, giravano mascherate cantando. Il Lasca (1) ne dice inventore Lorenzo de' Medici, di cui riportiamo qui il *Canto dei romiti,* che non è il più bello ma l'unico forse non apertamente osceno:

Porgete orecchi al canto de' romiti
Oggi per vostro ben dell'ermo usciti.

(1) Nella *Dedica a Don Francesco de' Medici di tutti i Trionfi, Carri, Canti carnescialeschi,* Firenze, 1559.

Noi fummo al mondo giovani galanti,
Ricchi di possessioni e di contanti;
Ma sottoposti agli amorosi pianti,
Sempre d'Amore sbeffati e scherniti.
Stemmo gran tempo involti in la sua rete
In man di donne belle e non discrete;
E non potendo cavarci la sete, (1)
Fummo costrette a pigliar tai partiti.
Siánci ridotti ad abitar nel bosco,
Per evitar d'amor l'amaro tosco;
E più contenti in questo viver fosco,
Che viver con amor sempre in conviti.
Vogliam più presto mangiar erbe e ghiande
In libertà, che con tante vivande
Servire Amor; ch'è una cosa grande,
Per la qual molti son dal senno usciti.
Tenete strette allo spender le spanne;
Perchè queste insaziabili tiranne,
Più vane che 'l midollo delle canne,
Non sazian mai lor bestiali appetiti.
Serbate questi triboli per segno,
Ch'ognun che sta nell'amoroso regno
Tribola (2) sempre; e non abbiate a sdegno
Questo saggio consiglio de' romiti.

La laude sacra. La chiesa, che comprese sempre quanto fosse più agevole attrarre le masse piegando a religione usi comuni riprovevoli, che

(1) L'edizione curata dal Carducci, *Poesie di L. de' Medici,* Firenze, Barbera, 1859, ha virgola dopo *discrete* e punto e virgola dopo *sete.* Io credo più chiaro il senso coll'inversione della punteggiatura, ammettendo l'idea del terzo verso come causale dell'idea del quarto.

(2) Così leggo, accettando la variante del Carducci; le stampe hanno *Imbóla.*

non distruggendoli, alle canzoni profane oscene, che erano patrimonio troppo fermo della gaia poesia del popolo, non oppose nenie diverse; ma, accettando il suono della canzone oscena popolarissima, non fece che mutare le parole, sostituendo temi sacri o morali agli sconcissimi per cui era stata trovata quella armonia.

Così nacque la *laude sacra* che portò nella severa rigidezza del culto cattolico uno sprazzo di arte profana bella e lieta, perchè era l'eco dei liberi amori nati col fiorire del maggio.

Nelle laudi sacre o spirituali del quattrocento e cinquecento, in principio o in fine di ciascuna sta scritto: *Cantasi come,* e poi il primo verso o il titolo della canzone a ballo sulla cui aria doveasi cantare la laude sacra (1).

Questa forma lirica visse nel secolo XIII e XIV ma fiorì nella metà del secolo XV, quando, per la licenza fattasi più comune, si suscitò la reazione dell'ascetismo esagerato. Artisticamente belle in questo secolo sono le *Laudi sacre* di Lorenzo de' Medici, mediocri quelle di Feo Belcari, ferventi e talvolta esagerate quelle di Girolamo Savonarola, cui la fede ferma e la morale austera fecero oratore e poeta; il Benivieni torna alla pazzia ascetica del giullare di Dio Jacopone da Todi. Questi rapito chiedeva:

O Signor, per cortesia,
Mandame la malsania.

---

(1) A. D'Ancona, *La poesia popolare in Italia,* ha in appendice a pag. 451: *Una tavola dei principj di canzoni del secolo XV e XVI,* citati nelle raccolte di *Laudi spirituali,* e ne annovera circa 150.

A me la freve quartana,
La contina e la terzana,
La doppia cottidiana,
Colla grande idropesia.
A me venga mal de dente,
Mal de capo e mal ventre,
A lo stomaco dolor pungente
E 'n canna la squinanzia....
Agia 'l fegato rescaldato,
Milza grossa e 'l ventre enfiato,
Lo polmone sia piagato
Con gran tossa e parlasia.

E il Benivieni faceva cantare:

Non fu mai più bel sollazzo
Più giocondo nè maggiore,
Che per zelo e per amore
Di Gesù divenir pazzo:
Ognun gridi com'io grido,
Sempre pazzo, pazzo, pazzo.
To' tre once almen di Speme
Tre di Fede e sei d'Amore,
Due di Pianto e poni insieme
Tutto al foco del Timore.
Fa di poi bollir tre ore;
Premi infine e aggiungi tanto
D'Umiltade e Dolor quanto
Basta a far questa pazzìa.

Ad esempio di laude sacra tolgo il cominciamento di una del Magnifico.

Vieni a me peccatore
Che a braccia aperte aspetto.
Versa nel santo petto
Visibilmente acqua sangue e amore.

Come già nel deserto
La verga l'acqua ha dato,
Così Longino ha aperto
Colla lancia il costato:
Vieni o popolo ingrato
A bere al santo fonte che non muore.
Era in arido sito
Il popol sizïente;
È della pietra uscito
Largo fonte e corrente:
Quì bea tutta la gente:
La pietra è Cristo, onde e' vien l'acqua fore.
Chi sete ha avuto un pezzo
Alle sante acque venga;
E chi pur non ha prezzo,
Per questo non si tenga;
Ma con delizia spenga
La sete all'acque e il suo devoto ardore....

b) *Il madrigale.*

Il madrigale, o, come dissero gli antichi *mandriale* da *mandra,* checchè ne dica il Bembo (1), suona quanto canto pastorale o villereccio.

Esso, che in origine non era che una rozza canzoncina composta dai guardiani di greggi, i quali in essa trasfondevano un pensiero, pur nella sua forma rude, grazioso, assunto dai poeti colti ritenne ancora l'impronta della sua natura pastorale o villereccia, come bene osservarono nei madrigali del Petrarca il Trissino, il Dolce, il Minturno. Scioltosi più tardi anche dalla impronta

(1) Opusc. X, pag. 302. Vedi T. CASINI, Op. cit., pag. 47.

pastorale, restò però sempre l'immagine delicata di un concetto che seduca la fantasia, o commuova lievemente il cuore (1), sicchè si può definire col Carducci « un idillio lavorato a piccole immagini, tanto più netto e vivace quanto più circoscritto lo spazio entro il quale si gira e più semplice il contorno » (2).

Il madrigale nella sua forma primitiva constava di due o più terzetti di endecasillabi rimati variamente fra loro e chiusi da uno o più distici a rima baciata. Esempio:

Nova angioletta sovra l'ale accorta
 Scese dal cielo in su la fresca riva,
 Là ond'io passava sol per mio destino
 Poi che senza compagna e senza scorta
 Mi vide, un laccio che di seta ordiva,
 Tese fra l'erba ond'è verde 'l cammino.
 Allor fui preso e non mi spiacque poi,
 Sì dolce lume uscia dagli occhi suoi.

PETRARCA, *In vita,* madrig. III.

Quanto al numero dei versi, nei primi secoli il madrigale non ne ebbe mai meno di sei o più di undici; più tardi si liberò dall'endecasillabo obbligatorio come, per es., in questo bellissimo del Tasso in morte di Margherita, duchessa di Ferrara.

Non è questo un morire
 Immortal Margherita;
 Ma un passar anzi tempo all'altra vita.

(1) GIOVANNI GHERARDINI, *Elementi di poesia,* Bari, 1842, Sante Giannone, pag. 106.

(2) G. CARDUCCI, *Studi letterari,* Livorno, 1874, pag. 412.

Nè dell'ignota via
Duol ti scolora o tema,
Ma la pietà per la partenza estrema.
Di noi pensosa e pia,
Di te lieta e sicura
T'accommiati dal mondo, anima pura.

Dopo il cinquecento il madrigale si sciolse da ogni legge metrica. Così il Lemene tratta le *Insidie d'amore.*

Al gioco della cieca amor giocando
Prima la sorte vuol che ad esso tocchi
Di girsi in mezzo e di bendarsi gli occhi.
Or ecco che vagando Amor bendato
Vi cerca in ogni lato.
Oimè, guardate ognun che non vi prenda;
Perchè, tolta la benda
Allor dagli occhi suoi,
V'accecherà col bendar gli occhi a voi.

Colla maggiore libertà della forma il madrigale diede più largo confine al pensiero e spesse volte, abbandonato l'idillio, trattò brevi temi morali e didascalici.

Il madrigale come forma poetica si può considerare come morto.

3.° METRI LIRICI POPOLARI.

a) *Strambotti rispetti.*

È cosa evidente che quando il popolo, tocco da una passione, vuole esprimere l'impressione sog-

gettiva subita, non può discutere intorno ad essa o dissertare riflettendo; ma si contenta di affermarla in poco giro di parole, con uno slancio di affetto o con una imprecazione, con una preghiera o con un cenno di disprezzo, a seconda dell'impressione medesima ricevuta.

È chiaro adunque che il popolo non poteva assumere dai letterati le amplissime forme della canzone, ma doveva cercare dei metri che, brevi nella forma, convenissero alla brevità del pensiero.

Unica eccezione apparente a questa deduzione parrebbe la canzone a ballo, ma per poco che si osservino le canzoni a ballo veramente popolari si vede, che assai volte la serie delle stanze non è che una gara di piccoli canti lirici; e quando la canzone a ballo ha un dato aspetto narrativo, ogni stanza è un piccolo quadretto compiuto.

Strambotti. La prima forma di poesia popolare dovea essere certamente alcun che di irregolare; ma tra la seconda metà del secolo XIII e il principio del XIV si cominciò a gustare in Sicilia la forma piana del serventese incatenato, il quale, colle sue rime alterne e non incalzantisi per la lunghezza dell'endecasillabo, riusciva al popolo poeta, facilissimo e naturale.

I concetti del popolo, come vedemmo, hanno bisogno di poco giro di parole; una strofa di serventese era forse troppo breve anche a un brevissimo pensiero; comunemente furono sufficienti due; così che delle due strofe se ne fece un metro solo, ed era naturale che, così unito, continuasse nel secondo tetrastico le rime del primo, e questa fu l'ottava siciliana.

Quando essa, per tendenza araba alla rima baciata, e per influenza letteraria, si chiuse col quarto distico a rime baciate, piacque pure al popolo, e restò ad esso come forma metrica graditissima, ritenendo, anche poi che ebbe preso la forma dell'ottava, il nome che avea quella qualunque forma metrica irregolare, che avea servito al popolo per la manifestazione della propria passione.

Onde è forse vera, dice il Carducci (1) la derivazione che gli assegna il Redi (2) del vocabolo *strambotto* dall'antico *motto* nel significato di canto o componimento poetico, quasi *stran-motto* (e *strammotto* seguitasi a dire in qualche dialetto d'Italia).

Gli strambotti furono una forma generale di canto popolare; onde, oltre agli argomenti amorosi, si leggono bizzarrissime fantasie ed acutezze, per cui il Carducci (3) chiama lo strambotto la forma più del capriccio che della passione, riserbata all'amor leggiero, all'ironia, all'irrisione; e trova per ciò non improbabile anche la etimologia del Crescimbeni da *strambo* (4).

Anche gli strambotti furono assunti come forma poetica dai poeti letterati, e primeggia fra questi il Poliziano.

---

(1) G. Carducci, Loc. cit.

(2) Redi, Annotazioni al *Bacco in Toscana* ai versi *Trescando intuonino Strambotti e frottole.*

(3) G. Carducci, Loc. cit.

(4) Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia,* lib. I, Venezia, 1751.

Esempio:

I.

Dove appariva un tratto el tuo bel viso,
Dove s' udiva tuo' dolce parole,
Parea che ivi fusse el Paradiso;
Dove tu eri pare' fussi il sole.
Lasso! mirando nel tuo aspetto fiso,
La faccia tua non è com' esser sôle.
Dov' è fuggita tua bellezza cara?
Trist' a colui ch' alle sue spese impara.

II.

Già collo sguardo facesti tremare
L' amante tuo e tutto scolorire:
Non avea forza di poter guardare
Tant' era el grande amore e 'l gran disire.
Vidilo in tanti pianti un tempo stare
Ch' i' dubitai assai del suo morire.
Tu ridevi del mal che s'apparecchia,
Or riderai di te che sarai vecchia.

Rispetti. Pari agli strambotti per metro, ma forma particolare di poesia amatoria sono i rispetti, essendo essi quasi la espressione elegiaca e lirica della passione pura profondamente esaltata (1).

Il vero rispetto amoroso fiorì, meglio che altrove, in Toscana. Il Carducci (2) col Salvini e col Crescimbeni crede « che il nome derivi dalla riverenza e venerazione che i cantori dimostravano

(1) G. Carducci, Loc. cit.
(2) G. Carducci, Loc. cit.

verso l'oggetto dell'amor loro e dall'onore che cantando gli rendono. »

Oltre all'ottava dello strambotto, il rispetto ha altre forme, che si accostano di molto a quella. Molto in uso è questa:

(AB)ABABCCDD

Sonvene poi altre meno usate:

ABAB , ABABCC , ABCCDD , ecc.

Eccone alcuni esempii. Così il damo loda gli occhi della fanciulla:

La luna s'è venuta a lamentare
Inde la faccia del divino Amore;
Dice che in cielo non ci vuol più stare;
Chè tolto gliel'avete lo splendore.
E si lamenta e si lamenta forte;
L'ha conto le sue stelle, non son tutte.
E gliene manca due, e voi l'avete:
Son que' du' occhi che in fronte tenete.

Così la fanciulla chiede al sole che tramonta che porti all'amor suo il suo saluto:

O sol che te ne vai, che te ne vai,
O sol che te ne vai su per quei poggi,
Fammelo un bel piacer se tu potrai,
Salutami il mio amor, non l'ho visto oggi.
O sol che te ne vai su per que' peri,
Salutameli un po' quegli occhi neri;
O sol che te ne vai su per gli ornelli,
Salutameli un po' quegli occhi belli.

Così rimpiange i bei dì dell'amore passati:

Speranza del mio core eri una volta
Or ti se' fatto speranza d'altrui;
Non ti ricordi più di quella volta
Ch'eramo innamorati tutti e dui?
Non ti ricordi più di quei bei giorni?
Tempo passato perchè non ritorni?

Il popolo poeta della gentile regione italiana, la cui prima città s'intitola dai fiori, ritenne tanto naturale il dolce ritmo della ottava nell'orecchio, che fra i borghetti di Toscana difficilmente se ne trova alcuno in cui non vi sia un poeta o una poetessa (1). A quelli, quando da sè non sanno fare, ricorrono gli innamorati a farsi scrivere le **lettere**, che son fatte in ottave, delle quali la rima baciata della quarta coppia dà la rima al primo verso dell'ottava seguente (2).

Giuseppe Tigri ne raccolse alcune sulla autenticità delle quali attesta non gli rimanere alcun dubbio e per averle ottenute da coloro cui eran dirette, e per averle tolte dagli autografi stessi.

b) *Stornelli.*

Graziosissimo e caratteristico genere di poesia popolare nella Toscana è lo **stornello** che di solito consta di un quinario che invoca un fiore, e di due endecasillabi, de' quali il secondo rima col quinario e il primo ne muta, di regola, la sola vocale tonica.

(1) G. Tigri, Prefazione ai *Canti popolari toscani*, 1860.
(2) G. Tigri, Ibid.

Nel quinario oltre le indicazioni di fiori se ne usano altre come: *Angelo d'oro, Ragazza sgherra, O Dio de' Dei! O luna, o sole! O Dea fatale!* Gli endecasillabi sono talvolta tre e quattro, e rarissimamente non preceduti dal quinario.

La rima, per essere lo stornello poesia assolutamente popolare, è spesso ad assonanza. Esempii:

Fiore di felce!
Dove passate voi l'erba ci nasce,
E nel mese di Maggio ci florisce.
Fior d'erbe amare!
Se il capezzale lo potesse dire
Oh! quanti pianti potrebbe contare!
Oh! come mai!
Avevo un core e l'ho donato a voi,
E voi a me non ci pensate mai!
Fior di cipresso!
Con una mano scrivo e l'altra scasso,
E non ti voglio ben, io lo confesso.

Gli stornelli sono così chiamati quasi *ritornelli* sulla rima della parola enfatica o del fiore. Nel pistoiese li dicono *romanzetti,* vestigio forse delle antiche romanze. E vogliono altri che *stornelli* siano detti da questo, che si cantano a storno e quasi a rimbalzo di voce, o a ricambio da un colle all'altro, fra l'uno e l'altro pastore o pecorara (1).

(1) G. Tigri, Ibid.

CAPITOLO IV.

METRI DRAMATICI.

Il drama, che nella letteratura latina non ebbe mai lo splendore a cui si era elevato nella Grecia, fin dai primi tempi dell'impero aveva accennato a decadere, degenerando poscia in somma immoralità, interrotta per poco, e non del tutto, dalle invasioni dei barbari, che, mancanti di civiltà bene svolta, non avevano teatro.

Ma la nuova religione cristiana cercava di sottrarre i suoi seguaci ai danni delle oscenità rappresentate, e comprendendo quanto fosse caro al popolo lo spettacolo della scena, lo attirava nelle chiese ad assistere a rappresentazioni d'argomento religioso, e così sulle rovine del drama pagano già tanto scaduto, veniva a svolgersi il drama sacro come rappresentazione di fatti della storia e della leggenda cristiana, di cui sono bellissimi esempi il Χριστὸς πάσχων, che è forse di S. Gregorio Nazianzeno e i sei drami latini del secolo X, di Hrotsvita.

Nato nel tempio, il drama cristiano ritenne la lingua del tempio, finchè, uscito da quello alle piazze, diventa *farsito,* cioè misto di latino e di

volgare, per poi assumere nel secolo XIII interamente la vera forma volgare.

La storia della dramatica mostra gli stadii per i quali passò il drama per svincolarsi dal soggetto religioso delle sacre rappresentazioni e diventare profano. Una via parallela egli seguì nello svolgimento delle sue forme metriche, epperò noi tratteremo:

1.° *Dei metri nella rappresentazione sacra:*
- *a*) *La canzone a ballo.*
- *b*) *L'ottava.*
- *c*) *La terza rima*

2.° *Dei metri nel drama profano:*
- *a*) *L'endecasillabo incatenato.*
- *b*) *L'endecasillabo sdrucciolo.*
- *c*) *L'endecasillabo piano sciolto.*
- *d*) *Il tetradecasillabo.*

3.° *Dei metri nel drama pastorale e nel melodrama.*

1.° *Metri nella rappresentazione sacra.*

Canzone a ballo. Il popolo aveva già un metro lirico suo proprio, la canzone a ballo, che esso avea fatto servire, colla laude spirituale, ad argomento sacro. Trasportatasi nelle piazze, la rappresentazione sacra, come assumeva dal popolo innanzi al quale si svolgeva la lingua, così era naturale che assumesse quella forma metrica che il popolo già adoperava per argomento sacro, e si ebbe la laude dramatica. Veggasi il seguente

esempio di Jacopone da Todi nella laude dramatica *Il pianto della madonna* (1).

MADONNA.

O Pilato non fare
Lo figlio mio tormentare
Ch'io te posso mostrare
Como a torto è accusato.

POPOLO.

Crucifige, crucifige
Omo che se fa rege
Secondo nostra lege
Contradice al senato.

MADONNA.

Priego che m'entendati
Nel mio dolor pensati
Forsa mo ve mutati
De quel ch'avete pensato.

POPOLO.

Traggon fuor li ladroni
Che sian suoi compagnoni
De spine se coroni
Che rege s'è chiamato.

MADONNA.

O figlio, figlio, figlio,
Figlio, amoroso giglio
Figlio chi dà consiglio
Al cor mio angustiato?

(1) *I cantici del Beato Jacopone da Todi*, Roma, appresso Hipp. Salviano, MDLVIII, carta 129 verso.

Ottava. Non ostante gli esempii di canzone a ballo come metro dramatico, si considera come tale, nelle origini della nostra letteratura la ottava, della quale è ottimo esempio il *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici.

Ma la rappresentazione sacra, come opera d'arte, non ebbe mai svolgimento bellissimo, epperò, mancò di vera critica; così che per avere il drama opera d'arte si dovette tornare al classicismo della lingua latina colle commedie di Albertino Mussato nel secolo XIV e di Leon Battista Alberti nel XV.

Sul finire del secolo XV il Poliziano col suo *Orfeo* si staccò dalla rappresentazione essenzialmente sacra in volgare, e scegliendo il tema alla sua scena nella mitologia pagana, ci diede un esempio indiscutibilmente primo (1) di drama classico in volgare, del quale la parte del dialogo è scritta ancora in ottava rima. Così finisce il primo atto dell'*Orfeo:*

MOPSO *(Ad Aristeo).*

E' non è tanto il mormorio piacevole
Delle fresche acque che d'un sasso piombano,
Nè quando soffia un ventolino agevole
Fra le cime dei pini e quelle rombano;
Quanto le rime tue son sollazzevole,
Le rime tue che per tutto rimbombano;
Se lei le ode, verrà come una cucciola;
Ma ecco Tirsi che dal monte sdrucciola.

(1) AFFÒ, Osservazioni sopra vari luoghi dell'*Orfeo*, I.

ARISTEO.

Ch'è del vitello? Hallo tu ritrovato?

TIRSI.

Si ho: così avess'egli il capo mozzo
Chè poco men che non m'ha sbudellato.
Corsemi contro per darmi di cozzo:
Pur l'ho poi nella mandra ravviato,
Ma ben so dirti ch'egli ha pieno il gozzo.

ARISTEO.

Or io vorrei ben la cagione udire,
Perchè sei stato tanto a rivenire.

TIRSI.

Stetti a mirar una gentil donzella,
Che va cogliendo fiori intorno al monte,
Nè credo mai vedere altra si bella,
Più vaga in atti, e più leggiadra in fronte.
Sì dolce canta, e sì dolce favella,
Che volgerebbe un fiume verso il fonte.
Di neve e rose ha il volto, e d'or la testa
E gli occhi bruni, e candida la vesta.

ARISTEO.

Rimanti, Mopso; ch'io la vo' seguire,
Perch'essa è quella di cui t'ho parlato.

MOPSO.

Guarda Aristeo, che troppo grande ardire
Non ti conduca in qualche tristo lato.

ARISTEO.

O mi convien questo giorno morire,
O provar quanta forza avrà 'l mio fato.
Rimanti, Mopso, appresso a questa fonte,
Che voglio ir a cercarla oltra quel monte.

MOPSO.

O Tirsi, e che ti par or del tuo Sire?
Non vedi tu ch'egli è del senso fuore?
Tu gli dovresti pur talvolta dire
Quanto gli fa vergogna questo amore.

TIRSI.

O Mopso, al servo sta bene obbedire;
E matto è chi comanda al suo signore,
Io so ch'egli è più saggio assai che noi;
A me basta guardar le vacche e i buoi.

Terza rima. Nel secolo XV, specialmente nell'Italia meridionale fu introdotta come metro drammatico la terza rima.

Nella Biblioteca nazionale di Napoli sonvi due grossi volumi contenenti non meno di trenta rappresentazioni sacre, recitate nel secolo XV in Aversa, e tutte, salvo qualche rara eccezione, in terza rima (1).

Marco del Vecchio, poeta aversano, così fa parlare i falegnami nella *Fattura della Croce:*

PRIMUS FABER.

— Hor su ch'io prendo il legno in cui s'adviene
Svegliar nostr'arte: e tu col fil disteso
Disegna il modo ch'in l'oprar si tiene,
Ecco ho il legno. —

(1) FRANCESCO TORRACA, *Sacre rappresentazioni nel napoletano*, pag. 27, in *Studî di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884. Da questo ottimo libro tolgo l'esempio citato.

SECUNDUS FABER.

— Et io il fil ho preso.
Hor prendi meco e nel oprar sii recto
Che poi alfine alcun non sia ripreso. —

PRIMUS.

— Per me cqui el pono. —

SECUNDUS.

— E cqui serra perfecto. —

PRIMUS.

— Io batto. —

SECUNDUS.

— No, ma pria riguarda e mira
Ch'al bacter non s'inganna il tuo concepto. —

PRIMUS.

— Mentre io risguardo e tu pur ben remira
S'el legno resta egual. —

SECUNDUS.

— Resta sì eguale
Ch'al nostro incarcho il ciel par che n'aspira. —

In terza rima scrisse Lorenzo de' Medici il suo dialogo *Gli amori di Marte e Venere* di cui ci resta un frammento, e col quale preannunzia il drama classico volgare del Poliziano.

2.° *Metri nel drama profano.*

Endecasillabo incatenato. Jacopo Sannazaro (1458-1530), Pier Antonio Caracciolo (1470(?)-1555) e Giosuè Capasso (secolo XV-XVI) introdussero

nella dramatica l'endecasillabo con rimalmezzo. Belli giustamente giudica il Torraca (1) i seguenti versi che appartengono al dialogo in due monologhi tra *La Giovane* e *La Vecchia* di S. Sannazaro:

(Parla la giovane)

Lassa! che quando veggio le viole
Aprirsi al primo sole per le piagge
E per lochi selvaggi dar odore
Con sì vivo colore, io mi fo lieta
E dico: Or chi mi vieta esser superba
In questa etade acerba in cui mi truovo?
Fra questo pensier novo vivo altera.
Poi quando vien la sera al fin del giorno,
Ed a veder ritorno a' lochi usati
Trovo li fior seccati, ond'io languisco
E tremo e impallidisco, e piango e grido
E dico: in che mi fido? Ahi bella etade
Ahi gioiosa beltade, e come fuggi?
Ahi come ti distruggi e ti consumi!

Endecasillabo sdrucciolo. Vedemmo già come il Mussato nel secolo XIV e l'Alberti nel XV segnassero un ritorno al teatro classico coi loro drami latini. La riproduzione del drama latino divenne poi un desiderio fervente delle diverse corti d'Italia, e furono splendidamente rappresentati in veste italiana alcuni capolavori della dramatica latina. Dalla traduzione dei drami latini alla imitazione di essi non v'era che un passo; lo segnò l'Ariosto che nelle sue commedie non solo imitò i modelli nella scelta e nello svolgimento della

(1) Op. cit., pag. 275.

azione, ma anche nella riproduzione del metro, cercando di rendere il trimetro giambico col nostro endecasillabo sdrucciolo.

Ne scelgo ad esempio parte della bellissima scena terza dell'atto primo del *Negromante* in cui Temolo, il servo furbo, tenta invano con ironia e scherno mostrare al padroncino Cintio, corto di cervello, che grossolano ciurmadore sia il Negromante:

CINTIO.

Temolo, che ti par di questo astrologo
O Negromante voglio dir?

TEMOLO.

Lo giudico
Una volpaccia vecchia.

CINTIO.

Or ecco Fazio.
Io domandava costui dell'astrologo
Nostro quel che gli par.

TEMOLO.

Dico ch'io il giudico
Una volpaccia vecchia.

CINTIO.

Ed a voi, Fazio,
Che ne par?

FAZIO.

Lo stimo uom di grande astuzia,
E di molta dottrina.

TEMOLO.

In che scïenzia
È egli dotto?

FAZIO.

Nell' arti che si chiamano
Liberali.

CINTIO.

Ma pur nell' arte magica
Credo che intenda ciò che si può intendere,
E non ne sia per tutto il mondo un simile.

TEMOLO.

Che ne sapete voi?

CINTIO.

Cose mirabili
Di lui mi narra il suo garzone.

TEMOLO.

Fateci,
Se Dio v' ajuti, udir questi miracoli.

CINTIO.

Mi dice che a sua posta fa risplendere
La notte, e il dì oscurarsi.

TEMOLO.

Anch' io so similemente cotesto far.

CINTIO.

Come?

TEMOLO.

Se accendere
Di notte anderò un lume, e di dì a chiudere
Le finestre.

CINTIO.

Deh, pecorone! dicoti
Che estingue il sol per tutto il mondo, e splendida
Fa la notte per tutto.

TEMOLO.

Gli dovrebbono
Dar gli speziali dunque un buon salario.

FAZIO.

Perchè?

TEMOLO.

Perchè calare il prezzo e crescere,
Quando gli paia, può alla cera e all'olio.
Or sa far altro?

CINTIO.

Fa la terra muovere,
Sempre che il vuol.

TEMOLO.

Anch'io tal volta muovola,
S'io metto al fuoco o ne levo la pentola;
O quando cerco al bujo se più gocciola
Di vino è nel boccale, allor dimenola.

CINTIO.

Te ne fai beffe e ti par d'udir favole?
Or che dirai di questo, che invisibile
Va a suo piacer!

TEMOLO.

Invisibile? Avetelo
Voi mai, padron, veduto andarvi?

CINTIO.

Oh, bestia!
Come si può veder, se va invisibile?

TEMOLO.

Ch'altro sa far?

CINTIO.

Delle donne e degli uomini,
Sa trasformar, sempre che vuole, in varii
Animali e volatili e quadrupedi.

TEMOLO.

Si vede far tutto il dì, nè miracolò
È cotesto.

FAZIO.

U' si vede far?

TEMOLO.

Nel popolo
Nostro.

CINTIO.

Non date udienza alle sue chiacchiere,
Chè ci dileggia.

FAZIO.

Io vo' saperlo; narraci
Pur come.

TEMOLO.

Non vedete voi che subito
Un divien potestade, commissario,
Provveditore, gabelliere, giudice,
Notajo, pagator degli stipendii,
Che li costumi umani lascia, e prendeli
O di lupo o di volpe o di alcun nibbio?

FAZIO.

Cotesto è vero.

TEMOLO.

E tostó ch' un d' ignobile
Grado vien consigliere o segretario,
E che di comandar agli altri ha ufizio,
Non è vero anco che diventa un asino?

FAZIO.

Verissimo.

. . . .

Endecasillabo piano. Nel primo ventennio del secolo XVI Gian Giorgio Trissino nella *Sofonisba* e Giovanni Rucellai (1475-1525) nella *Rosmunda* trattarono la tragedia in endecasillabi piani, e questo metro rimase vivo pel drama fino ai nostri giorni col Monti, col Manzoni e col sommo Alfieri, il quale così prepara il lettore alla soluzione storica del suo *Saul* coll'ultimo degli atroci vaneggiamenti inflitti al Re disobbediente ai Sacerdoti, per render più acerba la vendetta di Dio.

SAUL.

Ombra adorata, e tremenda, deh! cessa:
Lasciami, deh!.... Vedi: a' tuoi piè mi prostro....
Ahi! dove fuggo?.... Ove mi ascondo? O fera
Ombra terribil, plácati.... Ma è sorda
Ai miei preghi; e m'incalza?.... Apriti, o terra,
Vivo m'inghiotti.... Ah! pur che il truce sguardo
Non mi saetti della orribil ombra.

MICOL.

Da chi fuggir? Niun ti persegue. O padre,
Me tu non vedi? Me più non conosci?

SAUL.

O sommo, o santo sacerdote, or vuoi
Ch' io qui mi arresti? O Samuël, già vero
Padre mio, tu l' imponi? Ecco, mi atterro
Al tuo sovran comando. A questo capo
Già di tua man tu la corona hai cinta;
Tu il fregiasti; ogni fregio or tu gli spoglia;
Calcalo or tu. Ma.... la infuocata spada
D' Iddio tremenda, che già già mi veggo
Pender sul ciglio.... o tu che il puoi, la svolgi
Non da me, no, ma de' miei figli. I figli,
Del mio fallir sono innocenti....

MICOL.

O stato,
Cui non fu il pari mai! — Dal ver disgiunto,
Padre, è il tuo sguardo: a me ti volgi....

SAUL.

Oh gioia!
Pace hai sul volto? O fero veglio, alquanto
Miei preghi accetti? Io da' tuoi piè non sorgo,
Se tu i miei figli alla crudel vendetta
Pria non togli. Che parli?.... Oh voce! « T' era
« David pur figlio; e il perseguisti, e morto
« Pur lo volevi. » Oh! che mi apponi?.... Arresta....
Sospendi, or deh!.... Davidde ov'è? Si cerchi:
Ei rieda; a posta sua mi uccida, e regni:
Sol che a' miei figli usi pietade, ei regni.... —
Ma, inesorabil stai? Di sangue hai l'occhio;
Foco il brando e la man; dalle ampie nari
Torbida fiamma spiri, e in me l'avventi....
Già tocco m' ha; già m'arde: ahi! dove fuggo?....
Per questa parte io scamperò.

MICOL.

Nè fia,
Ch' io rattener ti possa, nè ritrarti
Al vero? Ah! m'odi: or sei....

SAUL.

Ma no; che il passo
Di là mi serra un gran fiume di sangue.
Oh vista atroce! Sovra ambe le rive,
Di recenti cadaveri gran fasci
Ammonticati stanno: ah! tutto è morte
Colà: qui dunque io fuggirò ... Che veggo?
Chi sete or voi? — « D'Achimelèch siam figli.
« Achimelèch son io. Muori Saulle,
« Muori. » — Quai grida? Ah! lo ravviso: ei gronda
Di fresco sangue, e il mio sangue ei si beve.
Ma chi da tergo, oh! chi pel crin mi afferra?
Tu, Samuël? — Che disse? Che in brev'ora
Seco tutti saremo? Io solo, io solo
Teco sarò; ma i figli.... — Ove son io? —
Tutte spariro ad un istante l'ombre.
Che dissi? Ove son io? Che fo? Chi sei?
Qual fragor odo? Ah! di battaglia parmi:
Pur non aggiorna ancor: sì, di battaglia
Fragore egli è. L'elmo, lo scudo, l'asta,
Tosto or via, mi si rechi: or tosto l'arme,
L'arme del re. Morir vogl'io, ma in campo.

MICOL.

Padre, che fai? Ti acqueta.. . Alla tua figlia....

SAUL.

L'armi vogl'io; che figlia? Or, mi obbedisci
L'asta, l'elmo, lo scudo; ecco i miei figli.

MICOL.

Io non ti lascio ah! no....

SAUL.

Squillan più forte
Le trombe? Ivi si vada: a me il mio brando

Basta solo. — Tu, scóstati, mi lascia;
Obbedisci. Là corro: ivi si alberga
Morte, ch'io cerco.

Atto V, sc. III.

Tetradecasillabo. Nel secolo XVIII Pier Jacopo Martelli (1666-1727) imitando le tragedie francesi di Corneille e di Racine tolse da essi anche il metro alessandrino a rime baciate, non nuovo della letteratura italiana, ma disusato da più secoli, e che da lui prese impropriamente il nome di martelliano.

Questo metro, che fece cattiva prova per la tragedia, venne in onore specialmente per opera di Carlo Goldoni (1707-1793) nella commedia e vive bello ancora nelle commedie di Cavallotti, di Giacosa e d'altri contemporanei.

Una differenza essenziale però vi è tra il tetradecasillabo goldoniano e quello dei contemporanei, ed è che in quello il periodo è disposto sintatticamente in modo da rendere sensibilissimo il continuo stacco dei due membri del verso, il che può generare certamente alcuna volta noia; mentre i moderni hanno curato di togliere questa corrispondenza troppo spiccata, e con assai vantaggi.

Veggansi a confronto i due brani seguenti. Nel primo di Goldoni sono Fabio adulatore e Lisca parassita che tentano distogliere Lucano dal concedere la libertà a Terenzio (1).

(1) Carlo Goldoni, *Terenzio*, commedia in 5 atti in versi, rappresentata per la prima volta in Venezia nel 1754, in *Opere teatrali di C. Goldoni*, Tomo XXV, atto II, scena II.

FABIO.

Signor, lascia, ch'io baci di questa toga un lembo,
Che Roma copre in faccia delle sventure al nembo,
Tanto l'onor sublime di tuo cliente estimo,
Ch'essere mi procaccio ad inchinarti il primo.

LUCANO.

Al Senato m'invio. Tu mi precedi, e prendi
Per l'umili tue cure la sportula, che attendi.
(dà alcune monete a Fabio).

FABIO *(mostra ricusarle).*

De! non fia ver....

LUCANO.

Ricevi questo leggier tributo,
Dai Padri della Patria agli umili dovuto.
La cena offriasi un tempo per sportula ai clienti,
Or della cena in luogo ori si danno, e argenti.

LISCA.

Ad altri offerte sono le cene ed i conviti.

LUCANO.

Sì, Lisca, offerte sono le cene ai parassiti.
Chi nome tal non sdegna, alle mie mense attendo.

FABIO.

L'onor mi fa superbo; del nome io non mi offendo.

LUCANO.

Che dicesi da Roma del mio Comico vate?

FABIO.

Andrà di gloria carco in questa, e in ogni etate.

LISCA.

Stupito ognun l'ammira

FABIO.

Piace lo stile eletto.

LISCA.

Felice è negl' intrecci.

FABIO.

Nel sciogIierli perfetto.

LISCA.

Dai stranieri non ruba.

FABIO.

Cerca l' invenzione.

LISCA.

Parlasi per giustizia.

FABIO.

Non è adulazione.

LUCANO.

Da me sua libertade Roma impaziente attende.

FABIO.

La libertà dei schiavi o si dona, o si vende.

LISCA.

Venderla non conviene a chi ha gli erarj aperti.
Donarla? Per tal dono si esigono altri merti.

FABIO.

Vedrai, se tu lo rendi al libero suo stato,
Mostrarsi l'Africano al benefizio ingrato.

LISCA.

Rari son que' liberti, che serbino la fede.

LUCANO.

Mel chiedono gli Edili, Lelio, Scipion mel chiede.
Pende da lui soltanto libero andar, se 'l brama;
Il merto, e la virtute stima Lucano, ed ama.
Vogliano i Dei del Lazio, che ad un sol punto ei ceda,
Farò, che di giustizia l'esempio in me si veda.
Onorerò sua fronte con fasto, e con decoro,
Con cene, con trionfi, con profusione d'oro.
Conviterò il Senato, i Patrizi, i clienti;
Prodigo in ciò spendendo le mine, ed i talenti.

FABIO.

Da tutti commendata fia l'opera famosa.

LISCA.

Loderà ciascheduno la mano generosa.

FABIO.

Con pompa, e con decoro sciogli pur sue catene.

LISCA.

Onora il tuo Liberto coi pranzi, e colle cene.

LUCANO.

Vanne ai Curuli Edili; sappian, che ad essi io vengo.
(a Fabio).

FABIO.

Ubbidisco. (Son pago, se profittare ottengo,
Abbia Terenzio pure di libertà il tesoro,
Se pascolo alla sete sperar posso dell'oro).
(da sè, e parte).

LUCANO.

Lasciami solo, e torna all'ore vespertine.
(a Lisca).

LISCA.

Godrò l'ore oziose passar nelle cucine.
(Piacemi, che Lucano i favor suoi dispense,
Quando de' schiavi in grazia si accrescono le mense).
(da sè, e parte).

In questo secondo del Giacosa (1), Gerberto, il vecchio scudiero della superba Diana d'Alteno avvilita dal rifiuto subito da Ugo di Monsoprano, parla con affettuosa severità alla sua signora, dimostrandole che la colpa del suo male è tutta di lei.

DIANA.

Ma non lo sai che un anno oggi compie, e mi pesa
Sull'anima e l'opprime, l'invendicata offesa?
Fui reietta! Una figlia d'Alteno! e tacqui.

GERBERTO.

Il saggio
Che ne soffre, è guardingo nel provocar l'oltraggio.

DIANA.

Anche tu mi rampogni?

GERBERTO.

Non richiesto, un intero
Anno tacqui. Ma a Diana d'Alteno io debbo il vero
Qual sia.

DIANA.

Del mio diritto usai.

---

(1) G. GIACOSA, *Il trionfo d'amore,* atto II, scena II, Torino, Casanova, 1877.

GERBERTO.

Dritto dunque si noma
Sminuir la parola?

DIANA.

Ero vinta e non doma.

GERBERTO.

Oh! la dura sconfitta, che ti offeria d'un prode
L'amor!

DIANA.

Tanto mi amava.... che mi respinse.

GERBERTO.

E lode
Per me n'ebbe.

DIANA.

Geloso più dell'altrui ti mostri,
Che della mia ragione.

GERBERTO.

Vuoi ch'io raccolga i nostri
Vessilli e l'armi, e dove sia lo giunga? Ti giuro
Che ancor mi basta l'animo di farlo, e che sicuro
Ho il braccio. - Ma le genti diran: Dai loro castelli
Uscivan gli avi in guerra, o per domar ribelli
O francar terre o ligi all'impero o i ladroni
A stanar dal lor covo; uscian, forti dei buoni
Usberghi, delle buone spade, e del buon diritto;
N'escono i figli, per punir, quasi un delitto,
L'amor di chi se stesso pose in cimento e vinse,
Nè la vinta donzella a invise nozze astrinse.

DIANA.

Avvilisci, avvilisci tu pur questa reietta!

GERBERTO.

E se anch'ei maturasse pensieri di vendetta,
Non potrebbe, e più giusto sarìa, della tua stella
Spegner la luce e tutte spianar le tue castella?

DIANA.

E ben venga. Men dura mi sarebbe l'aperta
Guerra, che il noncurante disprezzo. Oh che! non merta
Dunque la man di Diana l'onor dell'armi? Oscura
Non mi starei, nè imbelle, e salirei le mura
Come un arciero, il braccio saldo, sicuro il viso:
E forse....

GERBERTO.

Ma del colpo onde cadrebbe ucciso
Tu pur morresti.

DIANA.

Io?!

GERBERTO.

Cerca nel tuo cor, nelle notti
Insonni, nei tuoi lunghi silenzi, nei rimbrotti
Immeritati a noi volti; cerca nel lento
Corso di tue giornate, nell'interno scontento
Di te, nella tua sete di vendetta indefessa:
Troverai tal pensiero che, arrossendo, in te stessa
Riconosci; che orgoglio non è, che non è offesa
Dignità di signora, che ti affligge, ti pesa,
Ti tortura, e pur tanta parte di ciel ti addita.
Non sei crudele, hai l'anima bella e aneli alla vita
E all'amor. Quando al vento svettano i pini, e annera
La stanza, e le tristezze piombano colla sera,
Allora a bieche immagini la tua mente non vola,
Allor ti senti trista, allor ti senti sola,
Allor senti che mancano al tuo letto le bionde

Teste dei figli e l'ansie della culla profonde.
Taci? Piangi? Ti ho letto nel cor? Non ho te stessa
A te svelato? Diana non mente. Or via, confessa....

DIANA.

No, non è ver, non l'amo.

3.° *Metri nel drama pastorale e nel melodrama.*

La forma nel drama pastorale. La poesia pastorale, che colla penna d'oro di Teocrito e di Vergilio avea rappresentato a Siracusa ed a Roma la tranquilla vita dei campi, la cui descrizione riusciva tanto più gradita, quanto più grande era il contrasto di essa con la vita di città, imitata dai bucolici toscani, avea dato, sul finire del quattrocento, argomento pastorale al drama del Poliziano che potè chiamarlo tragedia solo sotto un dato riguardo (1), e a un romanzo poetico pastorale l'*Arcadia* del Sannazaro, che non mancava di dare in esso alcune scene dramatiche.

Nicola da Correggio, il Castiglione e il Giraldi, Agostino Beccari, Alberto Lollio ed altri, nel cinquecento, diedero, più che dei veri drami, delle egloghe in azione (2).

Il drama pastorale si affermò con l'*Aminta* del Tasso e col *Pastor Fido* del suo rivale d'amore

(1) IRENEO AFFÒ, *Annotazioni all' Orfeo di M. A. Poliziano*, Barbera, 1863.

(2) TIBERIO ALMERICI, in una lettera scritta a Virginio Almerici a Padova addì 28 febbraio 1574 dopo la recitazione ripetuta dell'*Aminta* del Tasso, lo chiama *egloga*. Vedi *Opere* di T. Tasso, vol. IV, pag. XV, Milano.

e di gloria Gio. Batta Guarini. Sulle orme di questi si ebbero nel secolo XVII, secondo il Quadrio, meno poche eccezioni, dugento drami pastorali, i quali assunsero, come proprio metro, l'endecasillabo e il settenario alternati senz'ordine determinato.

Così il Tasso fa che Aminta narri a Tirsi come si trovò innamorato di Silvia:

AMINTA.

Essendo io fanciulletto, sì che a pena
Giunger potea con la man pargoletta
A côrre i frutti dai piegati rami
Degli arboscelli, intrinseco divenni
Della più cara e vaga verginella
Che mai spiegasse al vento chioma d'oro.
La figliuola conosci di Cidippe
E di Montan, ricchissimo d'armenti,
Silvia, onor delle selve, ardor dell'alme?
Di questa parlo, ahi lasso! vissi a questa
Così unito alcun tempo, che fra due
Tortorelle più fida compagnia
Non sarà mai nè fue.
Congiunti eran gli alberghi,
Ma più congiunti i cori:
Conforme era l'etate,
Ma 'l pensier più conforme:
Seco tendeva insidie con le reti
Ai pesci ed agli augelli, e seguitava
I cervi seco, e le veloci damme:
E 'l diletto e la preda era comune.
Ma mentre io fea rapina d'animali,
Fui, non so come, a me stesso rapito.
A poco a poco nacque nel mio petto,
Non so da qual radice,

Com'erba suol, che per se stessa germini,
Un incognito affetto,
Che mi fea desïare
D'esser sempre presente
Alla mia bella Silvia;
E bevea de' suoi lumi.
Un'estranea dolcezza,
Che lasciava nel fine
Un non so che d'amaro:
Sospirava sovente, e non sapeva
La cagion de' sospiri.
Così fui prima amante, ch'intendessi
Che cosa fosse amore.
Ben me n'accorsi al fin;....

V. 64.

La forma nel melodrama. L'*Orfeo* era stato rappresentato nel 1489 e di esso erano stati musicati i cori e il ditirambo delle Menadi. Più tardi si ebbero molti drami pastorali rappresentati con adornamenti musicali come l'*Egle* di Giambattista Giraldi (1), il *Sacrifizio* di Agostino Beccari (2), l'*Aretusa* d'Alberto Lollio (3) e l'*Aminta* stesso del Tasso (4); ma fino allora non si ebbe la vera forma del melodrama.

Trovolla Ottavio Rinuccini (†1621) il quale, pregato da Jacopo Orsi, apprestò a Giulio Caccini e

(1) Nel 1545, in casa sua, con musica di Antonio del Cornetto.

(2) Nel 1554 innanzi a Ercole II Duca di Ferrara con musica di Alfonso della Viola.

(3) Nel 1563.

(4) Con intermezzi lavorati dal Marrotta (V. Morsolin. *Il seicento*, in *Storia letteraria dal cinquecento ai nostri giorni*, Vallardi, 1881).

a Jacopo Peri riputatissimi compositori del tempo, la sua *Dafne* in 440 versi, la maggior parte di breve struttura (1). Alla *Dafne* fece seguire l'*Euridice* (1600; per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia) l'*Arianna* (1608) e il *Narciso.*

Dopo il Rinuccini l'Italia fu allagata di melodrami che furono tutti o quasi, per la parte letteraria, altrettanti sacrilegii dell'arte.

Apostolo Zeno (1678-1750) rialzò il melodrama, e Pietro Metastasio (1698-1782) lo mantenne, come forma d'arte, in onore. Del secolo nostro furono commendevoli i libretti d'opera di Felice Romani musicati da quell'angelo della melodia che fu Vincenzo Bellini.

Il melodrama che aveva assunto dal drama pastorale la forma mista di endecasillabi e settenarii ritenne questa specialmente per i recitativi, assumendo, nei passi lirici, la forma della canzonetta, per la sua musicabilità.

Cito, ad esempio, il soliloquio di Enea nella *Didone abbandonata* del Metastasio (atto I, scena XVIII) quando mostra la lotta che egli prova fra l'amore che lo tratterrebbe in Africa e il dovere che lo richiamerebbe alla ricerca d'Italia.

ENEA.

E soffrirò che fia
Sì barbara mercede
Premio della tua fede, anima mia?
Tanto amor, tanti doni....

(1) Rappresentata nel 1594 in Firenze, in casa del conte Corsi.

Ah! pria ch'io t'abbandoni,
Pera l'Italia, il mondo;
Resti in oblìo profondo
La mia fama sepolta;
Vada in cenere Troia un'altra volta!
Ah che dissi! Alle mie
Amorose follìe,
Gran Genitor, perdona: io n'ho rossore,
Non fu Enea che parlò, le disse Amore.
Si parta.... E l'empio Moro
Stringerà il mio tesoro?
No.... Ma sarà frattanto
Al proprio genitor spergiuro il figlio?
Padre, Amor, Gelosìa, Numi, consiglio!

Se resto sul lido
Se sciolgo le vele,
Infido, crudele,
Mi sento chiamar.
E intanto, confuso
Nel dubbio funesto,
Non parto, non resto;
Ma provo il martire
Che avrei nel partire,
Che avrei nel restar.

CAPITOLO V.

METRI DIDASCALICI.

Se nella poesia didascalica comprendiamo ogni specie di componimenti che insegni alcuna regola di vita, di morale, di scienza, d'arte, o renda noto il procedimento di qualche fatto o sentimento, allora ognuno comprende che la didascalica non può essere un genere di poesia determinato, ma rientra assolutamente nella narrativa come nella lirica e nella dramatica (1), e molti componimenti di questi generi possono considerarsi, almeno in alcuna parte, o sotto alcuno aspetto, didascalici. Ma se per poesia didascalica intendiamo una poetica esposizione *ex professo* dei principii di morale, di arte, di scienza, ecc., il suo campo si restringe d'assai, e, lasciata da parte la dramatica, prende solo in pochissimi casi qualche forma dalla lirica, e specialmente il sonetto o la serie di sonetti, come usarono Guittone d'Arezzo e Pier

---

(1) In questo senso comprese la poesia didascalica, il Casini, *Sulle forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 88, ove, pure convenendo nella intonazione epica, presenta, come esempio di serie di sonetti quale metro didascalico, il *Çà ira* di G. Carducci.

della Vigna, e Antonio Pucci, per parlare dei più antichi.

Restano adunque per le grandi forme della didascalica quelle della poesia narrativa.

Il primo tentativo di intendimento didascalico in un poema si può trovare nel secolo XIV nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, che volle con esso descrivere geograficamente e storicamente il mondo, studiandosi di imitare, nella forma, la *Divina commedia.* In quel secolo abbiamo anche Francesco da Barberino (1264-1348) che scrisse con metro vario i *Documenti d'amore,* in cui discorre delle doti che deve avere un gentiluomo, e i *Reggimenti delle donne,* opera mista di prosa e di versi.

Ma il vero poema didascalico ce lo diede Giovanni Rucellai (1475-1525), figlio di una sorella di Lorenzo il Magnifico, con *Le api,* nella cui introduzione ci avvisa poeticamente della ragione per cui scelse, per metro, il verso sciolto:

Mentr'era per cantare i vostri doni
Con alte rime, o Verginette caste,
Vaghe Angelette delle erbose rive,
Preso dal sonno, in su 'l spuntar dell'alba,
M'apparve un coro della vostra gente,
E dalla lingua, onde s'accoglie il mele,
Sciolsero in chiara voce este parole:
« O spirto amico, che, dopo mill'anni
E cinquecento, rinnovar ti piace
E le nostre fatiche, e i nostri studi,
Fuggi le rime, e 'l rimbombar sonoro.
Tu sai pur, che l'immagin della voce,
Che risponde dai sassi, ov'Eco alberga,

Sempre nemica fu del nostro regno.
Non sai tu, ch'ella fu conversa in pietra,
E fu inventrice delle prime rime?
E dei saper, ch'ove abita costei,
Null'Ape abitar può, per l'importuno
Ed imperfetto suo parlar loquace. »
Così diss'egli, e poi tra labbro e labbro
Mi pose un favo di soave mele,
E lieto se n'andò, volando al cielo.
Ond'io, da tal divinità spirato,
Non temerò cantare i vostri onori
Con verso etrusco dalle rime sciolto.
E canterò come il soave mele,
Celeste don, sopra i fioretti e l'erba
L'aere distilli liquido e sereno;
E come l'Api industrïose e caste
L'adùnino, e con studio, e con ingegno
Dappoi compongan l'odorate cere,
Per onorar l'immagine di Dio:
Spettacoli ed affetti vaghi e rari,
Di meraviglie pieni e di bellezze.
Poi dirò, seguitando ancor, siccome
I magni spirti dentro ai picciol corpi
Governin regalmente in pace e 'n guerra
I popoli, l'imprese e le battaglie.
Ne' piccioli suggetti è gran fatica,
Ma qualunque gli esprime ornati e chiari,
Non picciol frutto del suo ingegno coglie.
Già so ben io quanto difficil sia
A chi vuol derivar dal greco fonte
L'acque, e condurle al suo paterno seggio;
O da quel che irrigò la nobil pianta,
Di cui vado or sciegliendo ad uno ad uno
I più bei fiori e le più verdi fronde,
Di cui mi tesso una ghirlanda nuova,
Non per ornarmi, come già le tempie

Fecero all'età prisca i chiari ingegni,
Ma per donarla a quello augusto Tempio,
Ch'in su la riva del bel fiume d'Arno
Fu dagli antiqui miei dicato a Flora.

Luigi Alamanni (1495-1556) con sprazzi di poesia in mezzo alla severità della dottrina e dello stile, ma in versi sciolti monotoni, scrisse la *Coltivazione.* In versi sciolti scrisse Bernardino Baldi (1558-1617) la *Nautica,* e in terza rima Luigi Tansillo (1510(?)-1596) i due poemetti didascalici, il *Podere* e la *Balia.* Giovan Battista Spolverini (1695-1762) tornò allo sciolto con la *Riseide;* Bartolomeo Lorenzi (1732-1822) ci diede in ottave la *Coltivazione dei monti.*

Dal che si può trarre la conseguenza che al poema didascalico si confacciano tutti i metri narrativi, e, più che tutti, lo sciolto.

CAPITOLO VI.

METRI SATIRICI.

Anche la poesia satirica, considerandola alquanto largamente, può, per l'intima natura sua, entrare in ciascuno dei tre grandi generi narrativo, lirico e dramatico; ed assumerne quindi le forme corrispondenti.

E così fu compresa dall'arte greca, nella quale la poesia satirica toccò la più grande ammirazione con la commedia di Aristofane.

Vero e proprio genere di poesia satirica non ebbero i greci (1); e giustamente Quintiliano ne rivendica il primato alla letteratura latina, che mentre imitò dall'arte greca tutti li altri generi di poesia, questo solo ebbe veramente suo proprio, dandogli per metro l'esametro dattilico.

Nella letteratura italiana, per non tener conto dell'impronta satirica di parecchi luoghi danteschi e delle piccole satire, quasi tutte personali, di Jacopone da Todi, di Rustico di Filippo (1250), di Pucciarello da Firenze (1250), Bindo Bonichi (†1357) ed altri, il genere satirico arrivò in onore con Lodovico Ariosto che scrisse sette satire in terza

(1) La satira volante in greco non si ebbe che con Luciano di Samosata (sec. II, d. C.).

rima; il qual metro d'allora in avanti, come a suo luogo dicemmo, rimase quasi esclusivo per questo genere di poesia. Prima dell'Ariosto avea scritto vere satire in terza rima il veneziano Antonio Vinciguerra che fiori nel 1480.

Sul finir del cinquecento e nel seicento, la satira fiori; e fu cosa naturale, perchè mai, come in quel tempo, vi furono nemici potenti da beffare (unica arma di un popolo servo), e vizii più grandi da riprendere sì nella vita sociale, che nelle arti.

Così Cesare Caporali (1531-1601) con la *Vita di Mecenate* troppo lunga e talvolta troppo enigmatica perchè potesse tutta piacere, sferza i mecenatucoli, specialmente chiesastici, del suo tempo; e Salvator Rosa (1615-1673) contro il decadimento dell'arte scrisse le prime tre satire, la *Musica,* la *Poesia,* la *Pittura;* contro gli stranieri laceratori della sua patria scrisse la *Guerra,* contro Roma cloaca di vizii scrisse la *Babilonia,* contro i suoi nemici personali l'*Invidia* (1). Tolgo dalla *Poesia* l'invettiva contro i plagiarii:

Torno, o Poeti, a voi; dentro un biennio,
Benchè avvezzo con Verre, i furti vostri
Non conterebbe il correttor d'Erennio.
Oh vergogna, oh rossor de' tempi nostri!
I sughi espressi da l'altrui fatiche
Servon oggi di balsami e d'inchiostri.
Credonsi di celar, queste formiche,
Ch'han per Febo e per Clio seggio e caverna
Il gran rubato e le raccolte antiche:

(1) Luigi Settembrini, *Nozioni di letteratura italiana,* Napoli, Morano, 1887, vol. II, pag. 339.

E senza adoperar staccio o lanterna,
Si distingue, con breve osservazione,
La farina ch'è vecchia, e la moderna.
Raro è quel libro che non sia un centone
Di cose a questo e quel tolte e rapite,
Sotto il pretesto de l'imitazione.
Aristofane, Orazio, ove siete ite,
Anime grandi? ah, per pietade un poco,
Fuor de' sepolcri in questa luce uscite.
Oh con quanta ragion vi chiamo e invoco!
Chè, se oggi i furti recitar volessi,
Aristofane mio, verresti roco.
Orazio, e tu, se questi autor leggessi,
Oh come grideresti: — Or sì che a i panni
Gli stracci illustri son cuciti spessi! —
Chè non badando al varïar de gli anni,
Con la porpora greca e la latina
Fanno vestiti da secondi Zanni.
Gl'Imitatori in quest'età meschina
Che battezzasti già pecore serve,
Chiameresti uccellacci di rapina.
De le cose già dette ognun si serve
Non già per imitarle; ma di peso
Le trascrivon per sue, penne proterve!
E questa gente a travestirsi ha preso,
Perchè ne' propri cenci ella s'avvede
Che in Pindo le sarìa l'andar conteso.
Per vivere immortal, dansi a le prede,
Senza pena temer, gl'ingegni accorti:
Chè, per vivere, il furto si concede.
Ma, senza questo ancor, han tutti i torti:
Non s'apprezzano i vivi, e non si citano:
E passan sol le autorità de' morti.
E, se citati son, gli scherni irritano:
Nè s'han per penne degne e teste gravi,
Quei che sui testi vecchi non s'aitano.

Povero mondo mio, sono i tuoi bravi
  Chi svaligia il compagno e chi produce
  Le sentenze furate ai padri e agli avi.
E ne le stampe sol vive e riluce
  Chi senza discrezion truffa e rubacchia,
  E chi le carte altrui spoglia e traduce!
Quindi taluno insuperbisce e gracchia,
  Che, s'avesse a depor le penne altrui,
  Resterebbe d'Esopo la Cornacchia.

Fra gli altri che scrissero satire non sono da dimenticarsi Benedetto Menzini (1646-1708) e Vittorio Alfieri (1749-1803).

La satira del Parini. Alcuni sermoni in versi sciolti, anzichè al didascalico, sarebbero da ascriversi al genere satirico; ma colui che con sublime ardimento fece d'un poema in versi sciolti la più stupenda satira della letteratura italiana fu Giuseppe Parini, il quale, col *Giorno,* diede un crollo formidabile alla falsa e corrotta civiltà del secolo XVIII.

L'ironia fine nella parola franca ed onesta che cerca fondo alla piaga, ma ne esce sempre senza macchia (il che può dirsi di ben pochi satirici), lo stile forte e vibrato, a prezzo forse talvolta di qualche contorsione di costrutto, lo rendono insuperato ed insuperabile modello di questo genere di satira. Si vegga quanto bellamente schernisca cavalier servente, dama e marito, simulando di insegnare a quello come debba esser gentile a mensa con *l'altrui fida sposa a lui si cara.*

Sia tua cura fra tanto errar su i cibi
Con sollecita occhiata, e prontamente

Scoprir qual d'essi a la tua bella è caro;
E qual di raro augel, di stranio pesce
Parte le aggrada. Il tuo coltello Amore
Anatomico renda; Amor che tutte
De gli animanti noverar le membra
Puote, e discerner sa qual aggian tutte
Uso e natura. Più d'ogn'altra cosa
Però ti caglia rammentar mai sempre
Qual più cibo le noccia, o qual più giovi;
E l'un rapisci a lei, l'altro concedi
Come duopo a te pare. O Dio! la serba,
Serbala ai cari figli. Essi dal giorno
Che le alleviaro il delicato fianco
Non la rivider più: d'ignobil petto
Esaurirono i vasi, e la ricolma
Nitidezza lasciaro al sen materno.
Sgridala, se a te par ch'avida troppo
Al cibo agogni; e le ricorda i mali
Che forse avranno altra cagione, e ch'ella
Al cibo imputerà nel dì venturo.
Nè al cucinier perdona, a cui non calse
Tanta salute. A te sui servi altrui
Ragion fu data in quel beato istante
Che la noia o l'Amore ambo vi strinse
In dolce nodo, e pose ordini e leggi.
Per te, sgravato d'odïoso incarco,
Ti fu grato colui che dritto vanta
D'impor novo cognome a la tua Dama,
E pinte strascinar su gli aurei cocchi,
Giunte a quelle di lei, le proprie insegne;
Dritto sacro a lui sol, ch'altre giammai
Audace non tentò divider seco.
Vedi come quel guardo a te fa cenno,
Pago ridendo, e a le tue leggi applaude;
Mentre l'alta forcina intanto ei volge
Di gradite vivande al piatto ancora.

I metri lirici nella satira del Giusti. I cinquant'anni che corrono dall'uscita del secolo XIX fuor dei minori, fino alla rivendicazione necessaria della capitale naturale, furono per l'Italia cinquant'anni di lotta a tutta oltranza contro quella servitù, che gravava sui popoli dei suoi diversi brani scuciti, anche più, appunto perchè essi tentavano di scuoterne il giogo.

Questo, appare ben chiaro, era tempo propizio alla satira rivolta specialmente contro i conti di Culagna, che, vedendo tremare il loro guscio di castagna, chiamavano ribellione quello che era risveglio, e credevano di porre argine all'irrompere delle idee nuove col reprimerle, vigliaccamente perseguitando.

Campione di questa satira fu Giuseppe Giusti (1809-1850) il quale sposò ad essa la armonia dei metri lirici, sferzando senza pietà i Tiberii in diciottesimo e i paurosi, Gingillini, Girella o Spie, sempre necessaria gramigna nel campo dei forti che si riscuotono e chiedono libertà.

Cito dalla satira *Per il I Congresso dei Dotti tenuto in Pisa l'anno 1839,* l'ironica sferzata contro le arti di repressione usate da Francesco IV di Modena e dai tirannelli del suo taglio:

Un'Altezza di talento
  Questo bel ragionamento
        Faccia a sè medesimo:
— Se la stessa teorìa
  Segue, salvo l'eresìa,
        Il morale e il fisico;
Anco il lume di ragione,
  Per virtù di riflessione,
        Cresce e si moltiplica.

E siccome a chi governa
È nemica la lanterna
Che portò Diogene;
Dal mio Stato felicissimo
(Che per grazia dell'Altissimo
Serbo nelle tenebre)
Imporrò con un decreto,
Che chi puzza d'alfabeto
Torni indietro subito;
E proseguano il viaggio,
Purchè paghino il pedaggio,
Solamente gli asini.
Ma quel matto di Granduca
Di tener la gente ciuca
Non conosce il bandolo.
Qualche birba lo consiglia;
O il mestare è di famiglia
Vizio ereditario.
Guardi me che so il mestiere,
E che faccio il mio dovere
Propagando gli ebeti.
Per antidoto al progresso,
Al mio Popolo ho concesso
Di non saper leggere.
Educato all'ignoranza,
Serva, paghi, e me n'avanza;
Regnerò con comodo.
Sì, son Vandalo d'origine,
E proteggo la caligine,
E rinculo il secolo.
Maledetto l'Atenèo
Che festeggia Galilèo,
Benedetto l'Indice. —

Epigrammi. Un rivoletto della satira sono li epigrammi, forma concettosa, che in poco giro di

versi disposti variamente, e più spesso a strofa, pungono acerbamente un vizio o una persona. Belli sono questi del Giusti:

I.

Il Buonsenso che già fu capo-scuola
  Ora in parecchie scuole è morto affatto;
  La Scienza, sua figliuola,
  L'uccise, per veder com'era fatto.

II.

Gino mio, l'ingegno umano
  Partorì cose stupende,
  Quando l'uomo ebbe tra mano
  Meno libri e più faccende.

III.

Il fare un libro è meno che nïente,
  Se il libro fatto, non rifà la gente.

IV.

Chi fe' calare i barbari fra noi?
  Sempre gli Eunuchi da Narsete in poi!

POESIA BARBARA

CAPITOLO I.

RITMICA QUANTITATIVA, RITMICA D'ACCENTI, RITMICA BARBARA, CENNI DELLA SUA STORIA, SUOI METODI.

Uno dei più grandi fattori della perdita del senso armonico nella poesia quantitativa fu certo il Cristianesimo coi suoi inni e colla sua poesia arieggiante la poesia quantitativa senza curare la quantità, riproducendo cioè il suono dei versi latini letti ad accento grammaticale.

Ma il Cristianesimo potè soppiantare la poesia quantitativa colla ritmica degli accenti, solo col seguire, anche in ciò, quella maniera che usò per ben altri ordini di cose; piegando cioè, a proprio vantaggio, le forme popolari pagane già esistenti, il che è quanto affermare che coesisteva colla ritmica quantitativa latina anche una ritmica popolare d'accenti, la quale fu assunta dal Cristianesimo.

Non parrà questa una gratuita asserzione a coloro i quali sanno, che la lingua latina non ebbe per natura la poesia quantitativa, ma la desunse dai greci; mentre essa coi versi saturnii dimostrava già di tendere alla accentata.

Lo prova la mancanza assoluta di parole latine

polisillabe ossitone e la determinazione della posizione dell'accento nella parola, dalla penultima che, rarissimamente data da suffissi di flessione, restava sempre invariabile o variava pochissimo.

Nel greco invece, dipendendo la posizione dell'accento dalla quantità dell'ultima, variabilissima per i suffissi, l'accento grammaticale otteneva da ciò una mobilità, che rendeva meno sensibile la sua discordanza dall'accento ritmico.

Finchè nella recitazione della poesia quantitativa ebbe parte il canto, il quale determinava l'accento ritmico (e questa è cosa certa, sebbene riesca assai difficile comprenderne il come), la poesia quantitativa potè rimanere forte anche nella discordanza dell'accento ritmico dal grammaticale; ma quando il canto nella poesia cessò, e restò la nuda recitazione, si sentì il bisogno di avvicinare l'accento grammaticale al ritmico, perchè altrimenti il ritmo sarebbe stato perduto.

Per ciò si ebbe quasi costantemente sensibile l'ultima dipodia dattilica nell'esametro, ed è spiccata la tendenza dei poeti latini a far coincidere le arsi dei piedi coll'accento grammaticale.

Infatti apriamo il primo libro dell'*Eneide* di Vergilio; se noi osserviamo i versi 3, 7, 14, 18, 24, 29, 33, 67, 71, 72, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 91, 94 ...... vediamo che gli accenti ritmici coincidono sempre con accenti grammaticali meno quello che precede la cesura; e questo per la natura della lingua latina, colla quale non si poteva avere cesura dopo un accento grammaticale, se non quando questo cadesse sovra un monosillabo; il che era pretender troppo dal poeta.

Inoltre si osservino i versi:

Nou potuisse tuaqu(e) anim(am) hanc effundere dextra
VERGILIO, *En.* I, 98.

Molirive mor(am)aut veniendi poscere causas
I, 414.

e cosi via, dello stesso libro, i versi 420, 500, 550, 566.

Se si ricorderà che non è necessario che tutti gli accenti grammaticali corrispondano ad un ritmico, che le parole lunghe hanno un accento secondario che basta pel ritmo, e che sono quasi nulle le sillabe elise, si vedrà che questi versi hanno esatta corrispondenza di accento ritmico ed accento grammaticale.

–́ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ – | –́ ⏑⏑ | –́ ⏓
Non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra

–́ – | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ – | –́ ⏑⏑ | –́ ⏓
Molirive moram aut veniendi poscere causas

In questo modo avveniva che la poesia quantitativa andava man mano cedendo il campo alla accentata, finchè poi, quando le sillabe atone diventarono all'orecchio assolutamente eguali le une alle altre, per esse divennero uguali il trocheo e lo spondeo, con accento sulla prima; il giambo e lo spondeo con accento sull'ultima; il tribraco, l'amfimacro e il dattilo; e perciò, dei metri quantitativi rimasero solo quelli che, per natura, aveano

numero fisso di sillabe; gli altri per i quali la mancanza di percezione della quantità delle sillabe atone avea tolto la identità di tempo dei metri, andarono perduti.

Così, per trarre esempio dalla ritmica italiana, il trimetro giambico puro catalettico ed acatalettico, l'asclepiadeo primo, il saffico minore rimasero nell'endecasillabo, il dimetro jonico a minore nell'ottonario, il dimetro giambico acatalettico e catalettico, il gliconeo, il ferecrateo primo e secondo nel settenario, l'adonio nel quinario, ecc.

Ma ad alcuni poeti, nelle diverse letterature moderne, intorno al secolo XVI, se si eccettuino in Italia i tentativi antecedenti di Leon Battista Alberti e di Leonardo Dati nel secolo XV e in Francia, sull'asserzione di Agrippa d'Aubigné, quelli di un Mousset, s'affacciò giustamente il problema, se la ritmica moderna avesse desunto ciò che era desumibile dalle ritmiche classiche; e tentarono di riprodurne altri metri che erano stati abbandonati.

Così, con nessuna fortuna, in Francia fin dal secolo XVI I. A. de Baïf, Rapin, Agrippa d'Aubigné, il Passerat e molti altri fino al D'Olivet, che ne fece la prosodia nel secolo XVIII, tentarono la prova; in Inghilterra un Riccardo Stanihurst nel 1583 pubblicò in esametri inglesi la traduzione di quattro libri dell'*Eneide* e Abramo Fleming nel 1575 e 1589 pubblicò le *Bucoliche* e le *Georgiche* tradotte nello stesso metro; e scrissero metricamente Filippo Sidney e Guglielmo Webbe e nel secolo nostro l'americano Longfellow che ci dava in esametri il popolarissimo poema l'*Evangeline*, il Clough, il Kingsley e finalmente il Tennyson e il Swinburne.

In Germania la nuova forma ebbe si lieta fortuna che si può dire entrata nel patrimonio della sua poesia. Cominciò anche colà nel secolo XVI; ma basterà citare la *Messiade* del Klopstock (1748) la *Luisa* e le traduzioni da Omero del Vosz e l'*Hermann und Dorothea* di Göthe, e Schiller, e Platen e Hamerling, per dimostrare quanto divenne accetta colà questa imitazione metrica della poesia classica (1).

In Italia nel secolo XVI dietro il capo-scuola Claudio Tolomei (1492-1557) che ne stampò anche le *Regolette,* si schierarono, il Caro sebbene riluttante, Antonio Renieri del Colle, Cosimo Pallavicino, Luigi Groto, Girolamo Fracastoro e infiniti altri. Un gran progresso in questo secolo nel tentativo della poesia metrica fu segnato dal Chiabrera specialmente con la sua asclepiedea.

Nel secolo XVII un grande filosofo, Tommaso Campanella, invitava la musa a cantare in *barbara lingua* e in essa cantò un Bernardo Filippino ed altri.

Nel secolo XVIII tentarono la metrica barbara il Rolli, e Pietro Ceroni, e Giuseppe Astori, e il Corazza, e il Mazzoleni, e Francesco Grassi e moltissimi altri, fra i quali primo per vera forza di poeta fu il conte Giovanni Fantoni (1755-1807) (2).

Nel nostro secolo scrisse versi metrici il Tom-

---

(1) GIUSEPPE CHIARINI, *La nuova metrica nella poesia italiana* in *Nuova antologia,* 1878, fasc. VII.

(2) ADOLFO BORGOGNONI, *Nuova antologia,* 1877, e ANGELO SOLERTI, *Prefazione alle Odi di G. Fantoni,* Torino, Triverio, 1887.

maseo e, grande perchè veramente poeta classico, il Carducci, dietro il quale si affollarono mille animosi imitatori.

Ma in tutti questi molteplici tentativi per far rivivere i metri classici furono seguiti metodi diversi che si possono riassumere in questi tre:

1.° Attribuire alle sillabe della lingua moderna una quantità o breve o lunga, e secondo questa determinazione ricostruire i metri latini.

2.° Rendere le arsi del metro con sillabe accentate e far corrispondere alle sillabe in tesi le sillabe atone.

3.° Scegliere fra gli schemi di metri latini quelli che con accento grammaticale davano un ritmo di verso italiano o di due accoppiati e riprodurli nella lingua moderna.

Il primo di questi è assolutamente falso come lo dimostrano i vani tentativi in Italia di Claudio Tolomei, di Renieri del Colle e di altri, ed in Francia del De Baïf, di Jodelle, di Turgot; perchè i versi, o si leggono secondo l'accento ritmico, e viene assai volte alterato l'accento grammaticale, o vengono letti con accento grammaticale e allora l'accento ritmico scompare. Con questo metodo si ebbero veri ritmi percettibili solo quando per caso la disposizione degli accenti grammaticali potè dare un ritmo di un verso già esistente o di due versi accoppiati.

Il secondo metodo è buono, e basterebbero a provarlo i capolavori della letteratura inglese e tedesca citati più sopra.

Il terzo metodo buono esso pure fu seguito più ancor del secondo dal Carducci, e di esso special-

mente dobbiamo occuparci. Dicemmo che esso consiste nel scegliere metri latini che letti con accento grammaticale diano un ritmo di verso italiano semplice o accoppiato, e quelli riprodurre con questi.

Così, per es., prendendo i seguenti versi dell'*Ode* I, lib. III d'Orazio:

> **Odi profanum volgus et arceo....**
> **Regum timendorum in proprios greges**
> **Reges in ipsos imperium est Jovis**

si osserva che di questi tre versi, che ritmicamente sono endecasillabi alcaici esattissimi:

⏓ –́ | ⏓ –́ | ⏓ || –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ | ⏒

leggendoli secondo l'accento grammaticale, solo il primo dà un ritmo italiano, che si può rendere con due quinarii accoppiati de' quali il primo sia piano e il secondo sdrucciolo, e gli altri due non corrispondono a nessuna forma di verso italiano. Quindi si abbandonarono queste due forme per la riproduzione dell'endecasillabo alcaico, e si riprodusse con due quinarii la prima.

I due poeti, secondo me, che meritano più che tutti onore per aver trapiantato in Italia i pseudoritmi dei versi latini letti ad accento grammaticale sono Giovanni Fantoni, il quale per la squisitezza del suo orecchio armonico seppe imitare o trovare 3 metri latini e ben 28 sistemi (1) a molti

(1) ANGELO SOLERTI, *Le Odi di G. Fantoni,* Torino, Triverio, 1887.

dei quali seppe aggiungere anche la rima; e Giosuè Carducci che, poeta vero e forte, ne imitò minor numero, ma nelle sue poesie seppe espandere efficacemente la vera arte soggettiva del poeta nel pseudo-ritmo latino.

Ora non resta che di parlare almeno di alcuno di questi metri, e del modo con cui sono resi.

CAPITOLO II.

L'ESAMETRO.

L'esametro latino anche letto ad accenti grammaticali, se se ne eccettuino pochi casi, mantiene sensibilissimo l'accento ritmico nei due ultimi piedi. Infatti i 756 versi del libro I dell'*Eneide* di Vergilio secondo questo criterio vanno così distribuiti:

Versi in cui non è sensibile l'accento ritmico nei due ultimi piedi	Versi incompiuti	3	30
	" ipermetri	2	
	" spondaici	1	
	" che finiscono in un monosillabo	8	
	" " " in due "	4	
	" " " " bisillabi	11	
	" " " in un quadrisillabo	1	
Versi in cui è sensibile l'accento ritmico nei due ultimi piedi	" " " " pentasillabo	1	726
	" " " " bisillabo	416	
	" " " " trisillabo	309	
	Totale	756	756

Da ciò riesce evidente che i primi sono in così picciol numero da doversi trascurare, per cercare quelli che possano esser resi con versi italiani fra i secondi.

Il verso esametro che abbia minor numero di sillabe è quello che è composto di 4 spondei un dattilo (il quinto) e un dattilo catalettico in disillaba; quindi ha per lo meno 13 sillabe, epperò nessun verso italiano (chè l'endecasillabo è il più lungo) potrà riprodurlo da solo.

Sarà dunque un metro composto di due versi italiani dei quali l'ultimo deve aver finale a ritmo dattilico ⏑́ ⏑ ⏑ ‖ ⏑́ ⏑.

La tendenza poi a scindere in due versi l'armonia ad accenti grammaticali dell'esametro latino fu tanto spiccata, che presso la barbara latinità, con qualche raro esempio anche nel secolo d'oro della letteratura, l'esametro fu così nettamente diviso, specialmente dalla cesura semiquinaria, che i due emistichii furono fatti rimare insieme.

Vediamo ora come si possano scomporre gli esametri latini scegliendoli dal più perfetto poeta, Vergilio:

quinario + tripodia dattilica pura:

Illi indignantes ‖ magno cum murmure montis

Eneide, I, 55.

quinario + tripodia dattilica con anacrusi monosillabica (novenario):

Nascetur pulchra ‖ Troianus origine Caesar .

I, 286.

quinario + tripodia dattilica con anacrusi bisillabica (decasillabo):

Post tergum nodis || fremet horridus ore cruento
I, 296.

senario + tripodia dattilica pura:

Et soror et coniunx || una cum gente tot annos
I, 47.

senario + tripodia dattilica con anacrusi monosillabica:

Aut age diversos, || et disiice corpora ponto
I, 70.

settenario + dipodia dattilica con anacrusi monosillabica (senario):

Arcebat longe Latio, || multosque per annos
I, 31.

settenario + dipodia dattilica con anacrusi bisillabica (settenario):

Expleri mentes nequit || ardescitque tuendo
I, 713.

settenario + tripodia dattilica pura:

Arma virumque cano, || Trojae qui primus ab oris
I, 1.

settenario + tripodia dattilica con anacrusi monosillabica (novenario):

Talia voce refert; || o terque qūaterque beati
I, 94.

settenario + tripodia dattilica con anacrusi bisillabica (decasillabo):

In vada caeca tulit, || penitusque procacibus austris
I, 536.

ottonario + dipodia dattilica con anacrusi monosillabica (senario):

Multa quoque et bello passus || dum conderet urbem
I, 5.

ottonario + dipodia dattilica con anacrusi bisillabica (settenario):

Inferretque deos Latio; || genus unde latinum
I, 6.

ottonario + tripodia dattilica pura:

Parce metu, Cytherea, || manent immota tuorum
I, 257.

Nè queste sono tutte le forme d'esametro che si possono scomporre in versi italiani accoppiati; altre se ne possono certo provare come quella

data da tre quinarii accoppiati. Vedi Vergilio, *Eneide,* I, v. 67, 81, 83, 84, 127, ecc.

Sic cunctus pelagi || cecidit fragor || aequora postquam
I, 154.

e quelli, che per primo membro hanno un ottonario tronco con attenuazione dell'accento sulla settima e sulla terza, come:

ottonario tronco + tripodia dattilica pura:

Ingemit et duplices || tendens ad sidera palmas
I, 93.

ottonario tronco + tripodia dattilica con anacrusi monosillabica (novenario):

Constitit et lacrimans: || quis iam locus, inquit, Achates
I, 459.

ottonario tronco + tripodia dattilica con anacrusi bisillabica (decasillabo):

Litore trinacrio || dederatque abeuntibus heros
I, 196.

CAPITOLO III.

IL PENTAMETRO.

La cesura del pentametro latino dopo il quinto mezzo piede, lo divide in due parti, quantitativamente eguali, delle quali la seconda ha costantemente sette sillabe, perchè consta necessariamente di una tripodia dattilica catalettica in sillaba. Questo secondo emistichio, trascurandone altre pochissimo usate, presenta di solito una di queste due forme che si possono rendere con verso italiano; la prima con un *settenario con accento fisso sulla prima, quarta e sesta:*

> Incustoditum *captat ovile lupus*
>
> OVIDIO, *Trist.*, VI, 10.

la seconda coll'*ottonario tronco con accento attenuato sulla terza e settima:*

> Forma nihil magicis *utitur auxiliis.*
>
> TIBULLO, lib. I, IX, 24.

Il primo emistichio invece si può rendere:
o con un *quinario:*

> *Quos credis fidos,* effuge, tutus eris
>
> OVIDIO, A. A., I, 752.

o con un *senario:*

Quae venit indigno culpa dolenda venit
Id., *Her.*, V, 7.

o con un *settenario:*

Tartareosque lacus, tergerminumque canem
Id., *A. A.*, III, 322.

o con un *ottonario tronco ad accenti attenuati*:

Icarus aequoreis nomina dedit aquis
Id., *Trist.*, I, 190.

Trascrivo come bello esempio di distici elegiaci la ode (1) di Giosuè Carducci:

MORS

(nell' epidemia difterica).

Quando a le nostre case la diva severa discende,
da lungi il rombo de la volante s'ode,

e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza
diffonde intorno lugubre silenzio.

---

(1) Carducci chiama odi anche queste, che sarebbero veramente elegie; comprendendo col nome di *odi barbare* tutte le poesie italiane metriche ad imitazione delle latine. *Barbare* poi le dice lo stesso Carducci « perchè tali sembrerebbero al giudizio dei greci e dei romani, sebbene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica e perchè tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani. »

Sotto la venïente ripiegano gli uomini il capo,
ma i sen feminei rompono in aneliti.

Tale de gli alti boschi, se luglio il turbine addensa,
non corre un fremito per le virenti cime.

Immobili quasi per brivido gli alberi stanno,
e solo il rivo roco s'ode gemere.

Entra ella, e passa, e tocca; e senza pur volgersi atterra
gli arbusti lieti di lor rame giovani;

miete le bionde spiche, strappa anche i grappoli verdi,
coglie le spose pie, le verginette vaghe

ed i fanciulli: rosei tra l'ala nera ei le braccia
al sole a i giuochi tendono e sorridono.

Ahi tristi case dove tu innanzi a' volti de' padri,
oscura diva, spegni le vite nuove!

Ivi non più le stanze sonanti di risi e di festa,
o di bisbigli, come nidi d'augelli a maggio:

ivi non più il rumore de gli anni lieti crescenti,
non de gli amor le cure, non d'Imeneo le danze:

invecchian ivi ne l'ombra i superstiti, al rombo
del tuo ritorno teso l'orecchio, o dea.

CAPITOLO IV.

ODE SAFFICA.

L'ode saffica latina, composta di tre saffici minori e di un adonio, si rende in italiano con tre endecasillabi con cesura dopo la quinta sillaba (1) ed un quinario; in quelli è ottima cosa evitare l'accento sulla seconda; nel quinario è regola.

Scrisse odi saffiche fin dal secolo XV Leonardo Dati; e molti nel secolo seguente, che non s'attennero rigorosamente alle regole dell'accento sulla prima e della cesura. Nel secolo XVIII Giovanni Fantoni (2) riprodusse la ode saffica latina con elegante esattezza aggiungendole spesse volte la rima. Sceglieremo ad esempio di ode saffica quella veramente oraziana che egli scrisse:

AL SERVO

(per la pace del 1783).

Pende la notte: i cavi bronzi io sento
L'ora che fugge replicar sonanti:
Scossa la porta stride agl'incostanti
Buffi del vento.

---

(1) G. CHIARINI, *La nuova metrica nella poesia italiana*, in *Nuova antologia*, 1878, fasc. VII, pag. 493.

(2) *Lirici del secolo XVIII*, Firenze, Barbera, 1871, prefazione di CARDUCCI, pag. CXV.

Lico, risveglia il lento fuoco, accresci
L'aride legna, di sanguigna cera
Spoglia su l'orlo una bottiglia, e mesci
Cipro o Madera.
Chiama la bella occhi-pietosa Jole
Dal sen di cigno, dalle chiome bionde,
Simili al raggio del cadente sole
Tinto nell'onde.
Recami l'arpa del convito: intanto
Che Jole attendo, agiterò vivace
L'argentee fila, meditando un canto
Sacro alla pace (1).

(1) *Le odi di Giovanni Fantoni* (Labindo), per cura di A. Solerti, Milano Triverio, 1887, lib. I, XXIV.

CAPITOLO V.

ODE ALCAICA.

Questo bellissimo metro prediletto (1) da Orazio, che in esso scrisse ben 37 delle sue odi, consta di due endecasillabi, un novenario ed un decasillabo alcaici.

Delle diverse forme dell'endecasillabo alcaico una sola si può rendere in italiano con due versi quinarii accoppiati, il primo piano e il secondo sdrucciolo, ed è quella che ha la cesura dopo la tripodia giambica catalettica, e finisce con una parola di tre sillabe o più:

Vides ut alta || stet nive candidum....
Large reponens || atque benignius....
Stravere ventos || aequore fervido....

ORAZIO, *Od.*, I, 9.

Due sono le forme del novenario alcaico che si possono ridurre a metro italiano ed imitare: o con *novenario:*

Deprome quadrimum Sabina

Id., I, 9.

(1) LUCIANO MÜLLER, *De metris horatianis*, pag. LXXVI, in *Horatii carmina*, Teubner, Lipsia, 1887.

o con un *quinario* + *quaternario:*

Deproeliantes nec cupressi.
Id., I, 9.

Il decasillabo alcaico fu reso dal Chiabrera con esattezza metrica (1):

Apransi rose, volino zefiri
L'acque scherzando cantino Tetide
Ma nembi d'Arturo ministri
Quinci lungi, dian rumore a' Traci.

Il Chiabrera fu in ciò imitato non rigorosamente dal Carducci, e il Chiarini crede questa l'ottima forma del decasillabo alcaico; ma io stimo che si possa avere ottima ode alcaica in italiano con chiusa d'altri versi, per es.: col senario e un quaternario corrispondente al latino:

Militibus sine caede dixit
ORAZIO, *Od.*, III, 5.

o con un quinario sdrucciolo e un quaternario corrispondente al latino:

Promere languidiora vina
Id., III, 21.

Il Rolli prima, poi il Fantoni chiusero i due

(1) G. CARDUCCI, *La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII*, pag. CXV, in *Lirici del secolo XVIII*, Firenze, Barbera, 1871.

endecasillabi alcaici armonicamente con due settenarii:

A GIORGIO NASSAU CLAWERING
(principe di Cowper).

Nassau, di forti prole magnanima,
No non morranno quei versi lirici
Per cui suona più bella
L' italica favella.
Benchè in Parnaso primi si assidano
Pindaro immenso, mesto Simonide
E Alceo dai lunghi affanni
Spavento dei tiranni,
Vivono eterni quei greci numeri
Che alle tremanti corde del Lazio
Sposò l'arte animosa
Del cantor di Venosa....

Carducci rende il decasillabo alcaico con un verso decasillabo comune in alcune sue odi come quella alla *Regina d'Italia,* che egli chiude splendidamente così:

Come la bianca stella di Venere
ne l'april novo surge da' vertici
de l'alpi, ed il placido raggio
su le nevi dorate frangendo
ride a la sola capanna povera,
ride a le valli d'ubertà floride,
e a l'ombra de' pioppi risveglia
li usignuoli e i colloqui d'amore;
fulgida e bionda ne l'adamàntina
luce del serto tu passi, e il popolo
superbo di te si compiace
qual di figlia che vada a l'altare;

con un sorriso misto di lacrime
  la verginetta ti guarda, e trepida
  le braccia porgendo ti dice
  come a suora maggior — Margherita! —
E a te volando la strofe alcaica,
  nata ne' fieri tumulti libera,
  tre volte ti gira la chioma
  con la penna che sa le tempeste;
e, Salve, dice cantando, o inclita
  a cui le Grazie corona cinsero,
  a cui sì soave favella
  la pietà ne la voce gentile!
Salve, o tu buona, sin che i fantasimi
  di Raffaello ne' puri vesperi
  trasvolin d'Italia e fra lauri
  la canzon del Petrarca sospiri!

CAPITOLO VI.

ODI ASCLEPIADEE.

a) **Asclepiadea I** (*Asclepiadeo II oraziano*) (1).

Questa ode si compone di tre asclepiadei minori e di un gliconeo. Quelli si possono rendere con quinarii sdruccioli accoppiati, dalla forma latina:

> Pastor cum traheret per freta navibus
>
> ORAZIO, I, 15.

questo con un settenario sdrucciolo:

> Hiberna nive turgidi
>
> Id., IV, 12.

Con questo sistema scrisse il Carducci l'asclepiadea *In una chiesa gotica,* che comincia:

> Sorgono e in agili file dilungano
> gl' immani ed ardui steli marmorei,
> e ne la tenebra sacra somigliano
> di giganti un esercito .

(1) L. MÜLLER, Op. cit.

che guerra mediti con l'invisibile:
  le arcate salgono chete, si slanciano
  quindi a vol rapide, poi si riabbracciano
  prone per l'alto e pendule:
ne la discordia così de gli uomini
  di fra i barbarici tumulti salgono
  a Dio gli aneliti di solinghe anime
  che in lui si ricongiungono.

b) **Asclepiadea II** (*Asclepiadeo III oraziano*).

È tetrastica con gliconei (settenarii sdruccioli) per versi dispari, ed asclepiadei minori (quinarii accoppiati sdruccioli) per versi pari. Così il D'Annunzio (*Canto novo,* I, II):

Un corno d'oro pallido
nel ciel verdognolo brilla; sospirano
i frutti; — è il novilunio;
amate, o giovini baldi, le vergini
oceanine! Soffiano
a tratti li umidi venti, sospirano
l'acque: — o giovini, o vergini,
è il novilunio di maggio; amatevi! —

c) **Asclepiadea III** (*Asclepiadeo IV oraziano*).

Consta di due asclepiadei minori, un ferecrateo e un gliconeo. Il ferecrateo si rende esattamente con un settenario piano, come dallo schema:

Latonamque supremo

ORAZIO, I, 21.

Questo verso amerebbe l'accento sulla terza.

Così comincia il Fantoni la sua asclepiadea: *Ad Andrea Vaccà Berlinghieri:*

Vaccà, che giovano sospiri e lagrime,
S'oltre la stigia sponda inamabile
Priego mortal non giunge
A Pluto inesorabile;
Se tutti vittime dell'Orco pallido
Dobbiam su 'l languido Cocito scendere,
E le precarie e brevi
Ricchezze al fato rendere?
Godiamo i candidi giorni del vivere,
Fin che le giovani forze non mancano,
Fin che cinte di rose
Le chiome non s'imbiancano.

CAPITOLO VII.

SISTEMI GIAMBICI.

a) **Sistema giambico I** (*Giambico II oraziano*).

Il trimetro giambico acatalettico puro può essere reso cogli endecasillabi sdruccioli, curando quanto più si può gli accenti sulle sillabe pari, come dal latino:

Aut presso puris mella condit amphoris

ORAZIO, *Ep.*, II.

L'endecasillabo sdrucciolo, che fu adoperato specialmente nella dramatica, ed ha per belli esemplari *La Cassaria* e il *Negromante* dell'Ariosto, è appunto un risveglio delle forme classiche nell'epoca del risòrgimento che tentava di riallacciare il pensiero e la sua forma neo-latina colla antichità classica greco-romana.

Citerò ad esempio questo *titolo funebre* del Paterno (secolo XVI) Siciliano (1):

(1) G. CARDUCCI, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, Zanichelli, 1881.

TUMULO DI BOSCHINO.

Qui dove io giaccio sotto el rozzo tumulo
Non odorato de' bei don d'Arabia,
Nè cinto di bei marmi frigii o parii,
Dotto pastor non pianga; assai più piacemi
Ch'onori l'ossa mie sepolte e frigide
Co' suoi belati e col suo canto indecore
Pecorella che pasca, e sol contentomi
Che qualche volta vi sospiri Ardelia.

b) **Sistema giambico II** (*Giambico III oraziano*).

È composto di trimetri giambici acatalettici in sedi dispari e di dimetri giambici catalettici in sedi pari.

Il dimetro si rende con un settenario sdrucciolo come dal latino:

Amice, propugnacula
ORAZIO, *Ep.*, I, 1.

Tolgo ad esempio dal Carducci la ode:

RUIT HORA.

O desiata verde solitudine
  lungi al rumor de gli uomini!
  Qui due con noi divini amici vengono,
  vino ed amore, o Lidia.
Deh, come ride nel cristallo nitido
  Lieo, l'eterno giovine!
  Come ne gli occhi tuoi, fulgida Lidia,
  trionfa amore e sbendasi!

Il sol traguarda basso ne la pergola,
e si rinfrange roseo
nel mio bicchiere: aureo scintilla e tremola
fra le tue chiome, o Lidia.
Fra le tue nere chiome, o bianca Lidia,
langue una rosa pallida;
e una dolce a me in cuor tristezza subita
tempra d'amor gl' incendii.
Dimmi: perchè sotto il fiammante vespero
misterïosi gemiti
manda il mare là giù? quai canti, o Lidia,
tra lor quei pini cantano?
Vedi con che desìo quei colli tendono
le braccia al sole occiduo:
cresce l'ombra e li fascia: ei par che chiedano
il bacio ultimo, o Lidia.
Io chiedo i baci tuoi, se l'ombra avvolgemi
lieo, dator di gioia:
io chiedo gli occhi tuoi, fulgida Lidia,
se Iperïon precipita.
E precipita l'ora, o bocca rosea,
schiuditi: o fior de l'anima,
o fior del desiderio, apri i tuoi calici:
o care braccia, apritevi.

CAPITOLO VIII.

SISTEMA ARCHILOCHEO.

Il sistema archilocheo consta di un trimetro giambico acatalettico e di un elegiambo.

L'elegiambo consta di una tripodia dattilica catalettica in sillaba e di un dimetro giambico; onde può essere reso o con ottonario tronco ad accenti attenuati + settenario sdrucciolo:

> Arguit et latere || petitus imo spiritus
>
> ORAZIO, *Ep.*, II.

o con un settenario piano + settenario sdrucciolo:

> Fabula quanta fui! || Convivior(um) et poenitet
>
> *Ep.*, II.

In questo metro scrisse il Carducci la splendida ode barbara che s'intitola *Saluto italico,* e che finisce col seguente commiato ai suoi versi, i quali, tra la dolcezza dei ritmi antichi portano a terre italiche irredente il saluto del poeta della nova Italia redenta:

> Oh! al bel mar di Trieste, ai poggi, agli animi
> volate col nuovo anno, antichi versi italici:
>
> ne' rai del sol che san Petronio imporpora
> volate di San Giusto sovra i romani ruderi!
>
> Salutate nel golfo Giustinopoli,
> gemma dell'Istria, e il verde poggio e il leon di Muggia;

salutate il divin riso dell' Adria
fin dove Pola i templi ostenta a Roma e a Cesare.

Poi presso l' urna, ove ancor tra due popoli
Winkelmann guarda, araldo dell'arti e della gloria,

in faccia a lo stranier, che armato accampasi
sul nostro suol, cantate: Italia, Italia, Italia!

Qui chiudo la rapida scorsa data alle forme metriche che il Carducci chiamò *barbare.*

Non sono questi soli i sistemi metrici che si possano imitare dai latini; nè occorre affermare che non si possono tentare che metri già esistenti in latino.

Orazio colla imitazione di Alceo rinnovò i metri lirici latini; forse egli inventò il verso saffice maggiore e il giambelego; certo esempii di questi metri non si trovano presso i greci (1).

Il Chiabrera in Italia ed il Fantoni con molteplici combinazioni di versi trovarono nuovi sistemi di strofe. Non occorre che sentimento fine dell'armonia con animo di poeta. Chi sente di avere queste due grandi doti, si provi.

A me basterebbe, con quel po' che si è detto aver dimostrato che coloro i quali vanno sbraitando che la poesia barbara di Carducci (come dicono essi, mentre ha una storia di quattro secoli) è un aborto che non può attecchire, o non han letto Carducci mai, o mai Orazio, o sono sordi alle dolcezze del ritmo.

(1) L. MÜLLER, Op. cit.

FINE.

INDICE DEGLI AUTORI CITATI

ELENCO COMPLETO
DEI
MANUALI HOEPLI
pubblicati sino al 1891

La collezione dei Manuali Hoepli, iniziata col fine di popolarizzare i principii delle Scienze, delle Lettere e delle Arti, deve il suo grandissimo successo al concorso dei più autorevoli scienziati d'Italia, ed ha ormai conseguito, mercè la sua eccezionale diffusione, uno sviluppo di più di duecento volumi, onde dovette essere classificata per serie, come segue:

SERIE SCIENTIFICA-LETTERARIA E GIURIDICA
(a L. 1,50 il volume)

pei Manuali che trattano delle scienze e degli studi letterari.

SERIE PRATICA
(a L. 2 — il volume)

pei Manuali che trattano delle industrie manifatturiere e degli argomenti che si riferiscono alla vita pratica.

SERIE ARTISTICA
(a L. 2 — il volume)

pei Manuali che trattano delle arti e delle industrie artistiche nella loro storia e nelle loro applicazioni pratiche.

SERIE SPECIALE

per quei Manuali che si riferiscono a qualsiasi argomento, ma che per la mole e per la straordinaria abbondanza di incisioni, non potevano essere classificati in una delle serie suddette a prezzo determinato.

ELENCO COMPLETO DEI MANUALI HOEPLI

ADULTERAZIONE E FALSIFICAZIONE DEGLI ALIMENTI, del Dott. Prof. L. GABBA, di pag. VIII-212 . . . . . . L. 2 —

AGRICOLTURA. (Vedi **Frumento e Mais. — Frutticoltura. — Insetti. — Funghi — Latte, cacio e burro. — Macchine agricole. — Malattie crittogamiche. — Piante industriali. — Piante tessili. — Piscicoltura. — Prato. — Selvicoltura. — Viticoltura.**)

AGRONOMIA, del Prof. F. CAREGA DI MURICCE, 2ª edizione, di pag. VI-200. . . . . „ 1 50

ALGEBRA ELEMENTARE, del Prof. S. PINCHERLE, 3ª edizione, di pag. VI-208. . . . . „ 1 50

ALIMENTAZIONE, di G. STRAFFORELLO, di pag. VIII-122 „ 2 —

ALIMENTI. (Vedi **Adulterazione. — Conserve.**)

ALPI (le), di J. BALL, traduz. di I. Cremona, pag. VI-120 „ 1 50

— (Vedi **Dizionario alpino**).

ANALISI DEL VINO, ad uso del chimico e dei legali, del Dott. M. BARTH, con prefazione del Dott. I. Nessler, traduzione del Prof. D. F. C. Comboni, di pag. 142 con 7 incisioni nel testo . . . . „ 2 —

ANATOMIA PITTORICA, di A. LOMBARDINI, pag. VI-118 con 39 incisioni . . . . „ 2 —

— (Vedi **Scoltura. — Pittura,** ecc.)

ANIMALI DA CORTILE, del Prof. P. BONIZZI, di pag. XIV-238 con 39 incisioni . . . . „ 2 —

— (Vedi **Colombi.**)

ANTICHITÀ PRIVATE DEI ROMANI, del Prof. W. KOPP, traduzione del Prof. N. Moreschi, 2ª edizione, di pag. XII-130 con 8 incisioni . . . . „ 1 50

— (Vedi **Archeologia dell'arte.**)

ANTROPOLOGIA, del Prof. G. CANESTRINI, 2ª edizione riveduta ed ampliata, di pag. VIII-232, con 23 incisioni „ 1 50

APICOLTURA RAZIONALE, del Prof. G. CANESTRINI, di pag. VIII-176, con 32 incisioni . . . . L. 2 —

APPRESTAMENTO DELLE FIBRE TESSILI. (Vedi **Filatura.**)

ARABO VOLGARE (Manuale di), di DE STERLICH e DIB KHADDAG. Raccolta di 1200 vocaboli e 600 frasi più usuali, di pag. 143, con 8 tavole . . . . „ 2 50

ARALDICA (Grammatica), di F. TRIBOLATI, 2ª edizione, di pag. VIII-120, con 98 incis. e un'appendice sulle *Livree* „ 2 50

ARCHEOLOGIA DELL'ARTE del Prof. I. GENTILE:

Parte I. Storia dell'arte greca, di pag. XII-226 . . „ 1 50

Parte II. Storia dell'arte romana, premessovi un cenno sull'arte italica primitiva, di pag. IV-228 . . . „ 1 50

ARCHITETTURA ITALIANA, dell'Architetto A. MELANI, 2 vol., di pag. XVIII-214 e XII-266, con 46 tavole e 113 figure, 2ª ediz. „ 6 —

I. Architettura Pelasgica, Etrusca, Italo-Greca e Romana.

II. Architettura Medioevale, fino alla Contemporanea.

ARGENTO. (Vedi **Metalli Preziosi.**)

— (Vedi **Oreficeria.**)

ARITMETICA RAZIONALE, del Prof. Dott. F. PANIZZA, pag. VIII-188. . . . . „ 1 50

ARTE (l') DEL DIRE, del Prof. D. FERRARI, di pag. XII-164 „ 1 50

— (Vedi **Rettorica. - Stilistica.**)

ARTE GRECA. (Atlante di tavole ad illustrazione della Storia dell'*Arte Greca*), di I. GENTILE. (In lavoro.)

ARTE ROMANA. (Atlante di tavole ad illustrazione della Storia dell'*Arte Romana*), di I. GENTILE. (In lavoro.)

ARTE MINERARIA, dell'Ing. Prof. V. ZOPPETTI, di pag. IV-182, con 112 figure in 14 tavole . . . . „ 2 —

ARTI (le) GRAFICHE FOTOMECCANICHE. Zincotipia, Autotipia, Eliografia, Fototipia, Fotolitografia, Fotosilografia, Tipofotografia, ecc., secondo i metodi più recenti, dei grandi maestri nell'arte: ALBERT, ANGERER, CRONENBERG, EDER, GILLOT, HUSNIK, KOFAHL, MONET, POITEVIN, ROUX, TURATI, ecc., con un cenno storico sulle arti grafiche e un Dizionarietto tecnico; pag. IV-176 con 9 tav. illustr. . . . . „ 2 —

ARTI. (Vedi **Anatomia pittorica.** - **Archeologia dell'arte.** - **Disegno.** - **Pittura.** - **Scoltura.**)

ASSICURAZIONE SULLA VITA, dell'Avv. C. PAGANI, pag. VI-152 . . . . L. 1 50

ASSISTENZA DEGLI INFERMI. (Vedi **Soccorsi d'urgenza.**)

ASTRONOMIA, di I. N. LOCKYER, tradotta ed in parte rifatta da E. SERGENT e riveduta da G. V. SCHIAPARELLI, 3ª ediz., di pag. VI-156, con 44 incisioni . . „ 1 50

ATLANTE GEOGRAFICO UNIVERSALE, di KIEPERT, con notizie geografiche e statistiche del Dott. G. GAROLLO, 7ª ed., 25 carte con 96 pag. di testo . . . . „ 2 —

ATLANTE GEOGRAFICO-STORICO DELL'ITALIA, del Dott. G. GAROLLO, 24 carte con VIII-68 pag. di testo e un'Appendice: Biblioteca Geografica . . . . „ 2 —

— (Vedi **Geografia.** - **Dizionario Geografico** - **Prontuario di Geografia.**)

ATMOSFERA. (Vedi **Climatologia.** - **Igroscopi.** - **Meteorologia.**)

ATTI NOTARILI. (Vedi **Notaro.**)

AUTOTIPIA. (Vedi **Arti Grafiche.**)

BACHI DA SETA, del Prof. T. NENCI, di pag. VI-276, con 41 incis. e 2 tavole . . . . „ 2 —

— (Vedi **Industria della Seta.**)

BALISTICA PRATICA, per cura del dep. SCIACCI. (In lavoro).

BATTERIOLOGIA, dei Prof. G. e R. CANESTRINI, di pag. VI-240 con 29 illustrazioni. . . . . „ 1 50

BIBLIOGRAFIA, di G. OTTINO, di pag. VI-160, con 11 inc. „ 2 —

BIBLIOTECARIO (Manuale del), di PETZHOLDT, traduzione libera di G. BIAGI. (In lavoro.)

BOTANICA, del Prof. I. D. HOOKER, traduzione del Prof. N. PEDICINO, 3ª ediz. di pag. XIV-138, con 68 incisioni „ 1 50

BRONZISTA. (Vedi **Operaio.**)

BURRO. (Vedi **Latte.**)

CALORIFERI. (Vedi **Riscaldamento.**)

CANTANTE (Manuale del), del Prof. L. MASTRIGLI, di pag. XII-132. . . . . „ 2 —

CANTINIERE. Lavori di cantina mese per mese, dell'Ing. A. STRUCCHI, di pag. VIII-172 con 30 incisioni . . . „ 2 —

CASEIFICIO, di L. MANETTI, 2ª edizione completamente rifatta dal Prof. SARTORI, di pag. IV-212 con 34 incisioni L. 2 —
— (Vedi **Latte, burro, cacio**).

CAVALLO (Manuale del), del Tenente Colonnello C. VOLPINI, di pag. IV-200 con illustrazioni e 8 tavole . . . „ 2 50
— (Vedi **Corse**.)

CELERIMENSURA (Manuale e tavole di), dell' Ing. G. ORLANDI, di pag. 1200 con un quadro generale d'interpolaz. „ 18 —
— (Vedi **Compensazione degli errori. - Disegno topografico. - Geodesia - Geometria pratica**.)

CEREALI. (Vedi **Frumento e Mais. - Panificazione**.)

CHIMICA, del Prof. H. E. ROSCOE, traduz. del Prof. A. PAVESI, pag. VIII-134, con 36 incisioni, 3ª edizione . . „ 1 50

CHIMICO (Manuale del) **E DELL' INDUSTRIALE,** ad uso dei Chimici analitici e tecnici, degli industriali e dei fabbricanti di prodotti chimici, degli studenti di chimica ecc., del Dott. Prof. L. GABBA, di pag. XII-354 . . . . . . „ 5 —

CLIMATOLOGIA, del Prof. L. DE MARCHI, di pag. X-204, con 6 carte . . . . „ 1 50
— (Vedi **Meteorologia. - Igroscopi. - Sismologia**.)

COLOMBI DOMESTICI E COLOMBICOLTURA, del Prof. P. BONIZZI, di pag. VI-210, con 29 incisioni . . . . „ 2 —
— (Vedi **Animali da cortile**.)

COLORI E VERNICI, ad uso dei Pittori, Verniciatori, Miniatori, ed Ebanisti, di G. GORINI, 2ª ed., di pag. IV-184 „ 2 —
— (Vedi **Luce e colori**.)

COLTIVAZIONE ED INDUSTRIE DELLE PIANTE TESSILI, propriamente dette e di quelle che danno materia per legacci, lavori d' intreccio, sparteria, spazzole, scope, carta, ecc., coll'aggiunta di un Dizionario delle piante ed industrie tessili, di oltre 3000 voci, del Prof. M. A. SAVORGNAN D' OSOPPO, di pag. XII-476, con 72 incisioni . . . „ 5 —
— (Vedi **Filatura**.)

COMPENSAZIONE DEGLI ERRORI CON SPECIALE APPLICAZIONE AI RILIEVI GEODETICI, dell' Ing. F. CROTTI, di pag. IV-160 . . . . „ 2 —
— (Vedi **Celerimensura**.)

COMPUTISTERIA, del Prof. V. GITTI, 2ª ediz. interamente rifatta: Vol. I. Computisteria commerciale, di pag. VI-176 L. 1 50
Vol. II. Computisteria finanziaria, di pag. VIII-156 . „ 1 50
— (Vedi **Ragioneria. - Logismografia.**)

CONCIA DELLE PELLI, di G. GORINI, 2ª ediz. di pag. 150 „ 2 —

CONIGLICOLTURA E POLLICOLTURA del March. G. TREVISANI, con illustr. (in lavoro).

CONSERVE ALIMENTARI, preparazione e conservazione, falsificazioni, mezzi per iscoprirle, di GORINI, 2ª ed., di p. 164 „ 2 —

CONSOLIDATO. (Vedi **Debito.**)

CONTABILITÀ AGRARIA, di L. PETRI. (In lavoro).
— (Vedi **Computisteria - Ragioneria - Logismografia.**)

CONVERSAZIONI VOLAPUK. (Vedi **Volapük.**)

CORSE (Dizionario termini d.), del Ten. Col. C. VOLPINI „ 1 —

COSTITUZIONE DI TUTTI GLI STATI. (Vedi **Ordinamento.**)

COTONI. (Vedi **Filatura.**)

CRONOLOGIA. (Vedi **Storia e Cronologia.**)

CUBATURA. Prontuario per la cubatura dei legnami rotondi e squadrati secondo il sistema metrico decimale di G. BELLUOMINI, opera indispensabile ai negozianti di legnami intraprenditori di lavori, costruttori, carpentieri, ecc., 2ª ediz aumentata e corretta di pag. 170 . . . „ 2 50

CURVE. Manuale pel tracciamento delle curve delle Ferrovie e Strade carrettiere calcolato per tutti gli angoli e i raggi di G. H. A. KRÖHNKE, traduzione dell' Ing. L. LORIA, 2ª ediz., di pag. 164 con 1 tavola . . . . „ 2 50

DANTE, di G. A. SCARTAZZINI, 2 vol. di pag. VIII-139 e IV-147:
I. Vita di Dante. - II. Opere di Dante . . . . . . „ 3 —

DEBITO (Il) **PUBBLICO ITALIANO** e le regole e i modi per le operazioni sui titoli che lo rappresentano, di F. AZZONI, di pag. VIII-376 (volume doppio) . . . . . . „ 3 —
— (Vedi **Valori pubblici.**)

DECORAZIONE E INDUSTRIE ARTISTICHE, con una introduzione sul presente e l'avvenire delle industrie artistiche nazionali, e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di un'abitazione privata, dell'Arch. A. MELANI, 2 volumi, di complessive pag. XX-460 con 118 incisioni „ 6 —

DINAMICA ELEMENTARE, del Dott. C. CATTANEO, di pag. VIII-146, con 25 figure . . . . L. 1 50

— (Vedi **Termodinamica.**)

DIRITTI E DOVERI DEI CITTADINI, secondo le Istituzioni dello Stato, per uso delle pubbliche scuole, del Prof. D. MAFFIOLI, 7ª ed. ampliata e corretta, con una appendice sul Codice penale di pag. XVI-206 . . . . „ 1 50

DIRITTO AMMINISTRATIVO giusta i programmi governativi del Prof. G. LORIS, di pag. XVI-420 . . . . „ 3 —

DIRITTO CIVILE ITALIANO, del Prof. C. ALBICINI di p. VIII-128 „ 1 50

DIRITTO COMMERCIALE. (Vedi **Mandato.**)

DIRITTO COMUNALE E PROVINCIALE, di MAZZOCCOLO. (Vedi **Legge Comunale e Provinciale.**)

DIRITTO COSTITUZIONALE, dell'Avv. Prof. F. P. CONTUZZI, di pag. XII-320. . . . . „ 1 50

DIRITTO ECCLESIASTICO, del Dott. OLMO. (In lavoro).

DIRITTO INTERNAZIONALE PRIVATO, dell' Avv. Prof. F. P. CONTUZZI, di pag. XIV-392, volume doppio. . . . „ 3 —

DIRITTO INTERNAZIONALE PUBBLICO, dell' Avv. Prof. F. P. CONTUZZI, di pag. XII-320, volume doppio . . . . „ 3 —

DIRITTO PENALE, dell'Avv. A. STOPPATO, di pag. VIII-192 „ 1 50

DIRITTO ROMANO, del Prof. C. FERRINI. di pag. VI-132 „ 1 50

DISEGNO. I principii del Disegno e gli stili dell'Ornamento, del Prof. C. BOITO, 3ª ed. di pag. IV-206, con 61 silog. „ 2 —

DISEGNO TOPOGRAFICO, del Capitano G. BERTELLI, di pag. VI-136, con 12 tavole e 10 incisioni . . . . . . „ 2 —

— (Vedi **Celerimensura.**)

DISINFEZIONE. (Vedi **Infezione.**)

DIZIONARIO ALPINO ITALIANO, di BIGNAMI-SORMANI. (In lavoro).

DIZIONARIO GEOGRAFICO UNIVERSALE, del Dott. G. GAROLLO, 3ª edizione, di pag. VI-632 . . . . „ 6 50

DIZIONARIO ITALIANO-VOLAPUK, di C. MATTEI. (V. **Volapük.**)

„ **VOLAPUK-ITALIANO,** „ „

DOGANE. (Vedi **Trasporti.**)

EBANISTA. (Vedi **Falegname. - Colori e vernici.**)

ECONOMIA POLITICA, del Prof. W. S. JEVONS, trad. del Prof. L. COSSA, 2ª ed. riveduta, di pag. XIV-174 . . . . . „ 1 50

EDUCAZIONE. (Vedi **Igiene scolastica.**)

ELETTRICISTA (Manuale dell'), di G. COLOMBO e R. FERRINI, di pag. VIII-204-44 con 40 incisioni . . . . . L. 4 —

— (Vedi **Telegrafi - Telefono.**)

ELETTRICITÀ, del Prof. FLEEMING JENKIN, trad. del Prof. R. FERRINI, di pag. VIII-180, con 32 incisioni . . . „ 1 50

— (Vedi **Magnetismo, - Unità assolute.**)

ELETTROTIPIA. (Vedi **Galvanoplastica.**)

ELIOGRAFIA. (Vedi **Arti grafiche.**)

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE HOEPLI (Piccola), in 2 volumi di oltre 3000 pagine di 110 righe per ogni pagina. (In lavoro.)

ENERGIA FISICA, del Prof. R. FERRINI, di pag. VI-108 con 15 incisioni . . . . „ 1 50

ENOLOGIA, precetti ad uso dell'enologo italiano, del Prof. O. OTTAVI, di pag. VI-124, con 12 incisioni . . . . „ 2 —

— (Vedi **Analisi del vino.**)

ERRORI E PREGIUDIZI VOLGARI, confutati colla scorta della scienza e del raziocinio da G. STRAFFORELLO, di pag. IV-170 . . . . „ 1 50

ESERCIZI GEOGRAFICI E QUESITI, di L. HUGUES, **SULL'ATLANTE DI R. KIEPERT**, 2ª edizione, pag. 76 . . . . „ 1 —

ESTIMO RURALE, del Prof. F. CAREGA DI MURICCE, di pag. VI-164 . . . . „ 2 —

— (Vedi **Agronomia.**)

ETNOGRAFIA, del Prof. B. MALFATTI, 2ª ediz. interamente rifusa, di pag. VI-200. . . . . „ 1 50

FABBRO. (Vedi **Operaio.**)

FALEGNAME ED EBANISTA. Manuale sopra la natura dei legnami indigeni ed esotici, la maniera di conservarli, prepararli, colorirli e verniciarli, corredato del modo di farne la cubatura e delle nozioni di geometria pratica; opera indispensabile ai falegnami, ebanisti, stipettai, costruttori navali, costruttori di veicoli in generale, tornitori, scultori, dilettanti, ecc., di G. BELLUOMINI, di pag. X-138, con 42 incisioni . . . . „ 2 —

FALSIFICAZIONE DEGLI ALIMENTI. (Vedi **Adulterazione.**)

FARMACISTA (Manuale del), del Dott. P. E. ALESSANDRI, di pag. XII-628, con 138 tav. e 80 incis. originali . . L. 6 50

FERROVIE. (Vedi **Trasporti.**)

FILATURA. Manuale di filatura, tessitura e apprestamento ossia lavorazione meccanica delle fibre tessili, di E. GROTHE, traduzione sull'ultima edizione tedesca con numerose aggiunte, ed un elenco degli attestati di privativa riguardanti le industrie tessili, una raccolta di tabelle e dati numerici, un cenno descrittivo sui filatoi ad anello, di pag. VIII-414, con 105 incisioni (vedi **Piante tessili**) „ 5 —

FINANZA (vedi **Scienza della**).

FISICA, del Prof. BALFOUR STEWART, traduz. del Prof. G. CANTONI, 4ª ediz. di pag. X-188, con 48 incis. „ 1 50

FISIOLOGIA, di FOSTER, traduzione del Prof. G. ALBINI, 3ª ediz., di pag. XII-158, con 18 incisioni . . . . . „ 1 50

FLORICOLTURA (Manuale di), di C. M. F.lli RODA, di pag. VIII-186, con 61 incisioni . . . . „ 2 —

FONDITORE IN TUTTI I METALLI (Manuale del), di G. BELLUOMINI. di pag. 146 con 41 incisioni . . . . . . „ 2 —

— (Vedi **Operaio.** - **Falegname.**)

FONOLOGIA ITALIANA, del Dott. L. STOPPATO, p. VIII-102 „ 1 50

FOTOGALVANOTIPIA. (Vedi **Arti grafiche.**)

FOTOGRAFIA PEI DILETTANTI (Come il sole dipinge), di G. MUFFONE, di pag. VIII-160, con 7 incisioni . . . . „ 2 —

— (Vedi **Arti grafiche.**)

FRUMENTO E MAIS, di G. CANTONI, pag. VI-168 e 13 incis. „ 2 —

— (Vedi **Panificazione.**)

FRUTTICOLTURA, del Prof. Dott. D. TAMARO, con 63 illustrazioni. di pag. VIII-192 . . . . „ 2 —

FULMINI E PARAFULMINI, del Dott. Prof. E. CANESTRINI, di pag. VIII-166, con 6 incisioni . . . . „ 2 —

FUNGHI (I) ed i **TARTUFI,** loro natura, storia, coltura, conservazione e cucinatura. Cenni di FOLCO BRUNI (in lav.) „ 2 —

FUOCHI ARTIFICIALI. (Vedi **Pirotecnia.**)

FUOCHISTA. (Vedi **Macchinista.**)

GALVANOPLASTICA, del Prof. R. FERRINI, 2 volumi di complessive pag. 190-150 con 45 incisioni . . . . „ 4 —

GEODESIA. (Vedi **Compensazione degli errori. - Celerimensura. - Geometria pratica.**)

GEOGRAFIA, di G. GROVE, traduz. del Prof. E. GALLETTI, 2ª ediz. riveduta, di pag. XII-160, con 26 incisioni. . L. 1 50

GEOGRAFIA. (Vedi **Atlante. - Esercizi geografici. - Prontuario di geografia. - Dizionario geografico.**)

GEOGRAFIA CLASSICA, di H. F. TOZER, traduzione e note del Prof. I. GENTILE, 5ª ediz. di pag. IV-168 . . . „ 1 50

GEOGRAFIA FISICA, di A. GEIKIE, trad. sulla 6ª ediz. inglese di A. STOPPANI, 2ª ediz., di pag. IV-132, con 20 incis. „ 1 50

GEOLOGIA, di GEIKIE, trad. sulla 3ª ediz. inglese di A. STOPPANI, 3ª ediz. di pag. VI-154, con 47 incis. . . „ 1 50

GEOMETRIA ANALITICA DELLO SPAZIO, del Prof. **F. ASCHIERI**, di pag. VI-196, con 11 incisioni. . . . . „ 1 50

GEOMETRIA ANALITICA DEL PIANO, del Prof. F. ASCHIERI, di pag. VI-194, con 12 incisioni. . . . . „ 1 50

GEOMETRIA DESCRITTIVA, del Prof. F. ASCHIERI, di pag. IV-210, con 85 incisioni. . . . . „ 1 50

GEOMETRIA METRICA E TRIGONOMETRIA, del Prof. S. PINCHERLE, 2ª edizione, di pag. VI-152, con 16 incis. . „ 1 50

GEOMETRIA PRATICA, dell'Ing. Prof. G. EREDE, 2ª edizione riveduta, di pag. X-184, con 124 incisioni. . . . . . „ 2 —

— (Vedi **Celerimensura. - Disegno topografico. - Geodesia.**)

GEOMETRIA PROJETTIVA, del Prof. F. ASCHIERI, di pag. VI-192, con 66 incisioni. . . . . „ 1 50

GIARDINI D'INFANZIA, di CONTI. (In lavoro.)

GEOMETRIA PURA ELEMENTARE, del Prof. S. PINCHERLE, 2ª edizione, di pag. VI-140, con 112 incisioni. . . . „ 1 50

GINNASTICA MASCHILE (Manuale di), per cura di C. I. GELLI. (In lavoro.)

GINNASTICA FEMMINILE, di VALLETTI. (In lavoro.)

GINNASTICA IN EUROPA, (Storia della) di VALLETTI (In lavoro.)

— (Vedi **Scherma.**)

GIOIELLERIA, OREFICERIA, ORO, ARGENTO E PLATINO, di E. BOSELLI, di pag. 336, con 125 incisioni . . . . . „ 4 —

— (Vedi **Pietre preziose. - Metalli preziosi.**)

GRANO TURCO. (Vedi **Frumento. - Panificazione.**)

IGIENE PRIVATA e medicina popolare ad uso delle famiglie, del Dott. C. BOCK, traduzione del Dott. E. PARIETTI. sulla 7ª ediz. tedesca con una introduzione del Prof. G. SORMANI, di pagine XII-278 . . . . L. 2 50

IGIENE PUBBLICA, del Prof. SORMANI. (In lavoro.)

IGIENE SCOLASTICA, di A. REPOSSI, 2ª ed. di pag. IV-246 „ 2 —

IGROSCOPII, IGROMETRI, UMIDITÀ ATMOSFERICA, del Prof. P. CANTONI, di pag. XII-146, con 24 inc. e 7 tabelle „ 1 50

— (Vedi **Climatologia. - Meteorologia.**)

ILLUMINAZIONE ELETTRICA, dell'Ing. E. PIAZZOLI, di pag. XII-275, con 167 inc. 41 tabelle e 2 tavole litografate „ 5 —

IMBALSAMATORE (Manuale dell'), di R. GESTRO, di pag. IV-120, con 30 incisioni. . . . . „ 2 —

— (Vedi **Naturalista viaggiatore.**)

IMPIANTI ELETTRICI. (Vedi **Illuminazione.**)

INDUSTRIA DELLA SETA, del Dott. Prof. L. GABBA, 2ª ed. migliorata ed aumentata, di pag. IV-208 . . . . . „ 2 —

— (Vedi **Bachi da seta.**)

INDUSTRIE. (Vedi **Piccole industrie. - Piante industriali.**)

INDUSTRIE ARTISTICHE. (Vedi **Decorazione.**)

INDUSTRIE TESSILI. (Vedi **Filatura. - Piante tessili.**)

INFEZIONE, DISINFEZIONE E DISINFETTANTI, del Dott. Prof. P. E. ALESSANDRI, di pag. VIII-190, con 7 incisioni. „ 2 —

INGEGNERE CIVILE. Manuale dell'Ingegnere civile e industriale, di G. COLOMBO, 11ª ed. di pag. 470, con 194 figure „ 5 50

Il medesimo tradotto in francese da P. MARCILLAC, di pagine XX-360, con 191 figure . . . . „ 5 50

INGEGNERE NAVALE. Prontuario di A. CIGNONI, con 36 figure intercalate nel testo, di pag. XXXII-292.

Legato in tela L. 4 50, e in pelle . . . . „ 5 50

INSETTI NOCIVI, di F. FRANCESCHINI, di pag. VIII-264, con 96 incisioni. . . . . » 2 —

INSETTI UTILI, di F. FRANCESCHINI, di pag. XII-160, con 43 incisioni ed 1 tavola. . . . . „ 2 —

INTERESSE E SCONTO, del Rag. Prof. E. GAGLIARDI, di pag. VI-204 . . . . „ 2 —

ISTITUZIONI (le) **DELLO STATO,** del Prof. D. MAFFIOLI, 6ª edizione ampliata e corretta, di pag. XVI-206. (Vedi **Diritti e doveri del cittadini.**)

JUTA. (Vedi **Filatura.**)

LANA. (Vedi **Filatura.**)

LATTE, BURRO E CACIO. Chimica analitica applicata al caseificio, del Prof. SARTORI, di pag. X-162, con 24 incis. L. 2 —

— (Vedi **Caseificio.**)

LEGATORE DI LIBRI, (Manuale del) per cura di G. OTTINO. (In lavoro.)

LEGGE SULLE CALDAJE. (Vedi **Macchinista e Fuochista**)

LEGGE (La nuova) **COMUNALE E PROVINCIALE,** annotata dall'Avvocato E. MAZZOCCOLO, 2ª ediz. con l'aggiunta di due regolamenti e due indici di pag. XXII-648 . . . „ 4 50

LEGGE NOTARILE. (Vedi **Notaro.**)

LEGNAMI. (Vedi **Cubatura dei legnami.**)

LETTERATURA AMERICANA, di G. STRAFFORELLO, di pag. X-148 . . . . „ 1 50

LETTERATURA EBRAICA, del Prof. A. REVEL, 2 volumi, di complessive pag. 364 . . . . „ 3 —

LETTERATURA FRANCESE, del Prof. F. MARCILLAC, trad. di A. PAGANINI, 2ª edizione, di pag. VIII-184 . . . „ 1 50

LETTERATURA GRECA, del Prof. V. INAMA, 7ª edizione notevolmente migliorata, di pag. VIII-234, ... „ 1 50

LETTERATURA INDIANA, del Prof. A. DE GUBERNATIS, pag. VIII-159 . . . . „ 1 50

LETTERATURA INGLESE, del Prof. E. SOLAZZI, 3ª edizione di pag. VIII-194 . . . . „ 1 50

LETTERATURA ITALIANA, del Prof. C. FENINI, 3ª edizione di pagine VI-204 . . . . „ 1 50

LETTERATURA PERSIANA, del Prof. I. PIZZI, di pag. X-208 „ 1 50

LETTERATURA PROVENZALE, del Prof. A. RESTORI. (In lavoro.)

LETTERATURA ROMANA, del Prof. F. RAMORINO, 3ª ediz. riveduta e corretta, di pag. IV-320 . . . . „ 1 50

LETTERATURA SPAGNUOLA E PORTOGHESE, del Prof. L. CAPPELLETTI, di pag. VI-206 . . . . „ 1 50

LETTERATURA TEDESCA, del Prof. O. LANGE, traduzione di A. PAGANINI, 2ª edizione corretta, di pag. XII-168 L. 1 50
LETTERATURE SLAVE, di D. CIÀMPOLI, 2 volumi:
I. Bulgari, Serbo-Croati, Yugo-Russi, di pag. IV-144 „ 1 50
II. Russi, Polacchi, Boemi, di pag. IV-142 . . . . . „ 1 50
LINGUE DELL' AFRICA, di R. CUST, versione italiana del Professore A. DE GUBERNATIS, di pag. IV-110 . . . „ 1 50
LIVREE. (Vedi **Araldica**.)
LOGARITMI (Tavole di), con 5 decimali, pubblicate per cura di O. MÜLLER, 3ª edizione di pag. XX-142 . . . . . „ 1 50
LOGICA, di W. STANLEY JEVONS, traduzione del Prof. C. CANTONI, 4ª edizione di pag. VIII-154, e 15 incis. „ 1 50
LOGISMOGRAFIA, teoria ed applicazioni, dell'Ing. C. CHIESA, 3ª edizione di pag. XIV-172 . . . . „ 1 50
— (Vedi **Computisteria**. - **Ragioneria**.)
LUCE E COLORI, del Prof. G. BELLOTTI, di pag. X-156 con 24 incisioni e 1 tavola . . . . „ 1 50
MACCHINE AGRICOLE, del conte A. CENCELLI-PERTI, di pag. VIII-216, con 68 incisioni . . . . „ 2 —
MACCHINISTA E FUOCHISTA, del Prof. G. GAUTERO, 4ª edizione, con aggiunte dell'Ing. L. LORIA, di pag. XIV-180, con 25 incisioni e col testo della Legge sulle caldaie, ecc. „ 2 —
MAGNETISMO ED ELETTRICITÀ, del Dott. G. POLONI, di pag. XII-204, con 102 incisioni . . . . „ 2 50
MAIS. (Vedi **Frumento**. - **Panificazione**. - **Agricoltura**.)
MALATTIE CRITTOGAMICHE DELLE PIANTE ERBACEE COLTIVATE, del Dott. R. WOLF, compilazione del Dott. W. ZOPF, traduzione con note ed aggiunte del Dott. P. BACCARINI, di pag. X-268, con 50 incisioni . . . . . . „ 2 —
MANDATO COMMERCIALE, del prof. E. VIDARI, di p. VI-160 „ 1 50
MARE (il), del Prof. V. BELLIO, di pag. IV-140, con 6 tavole litografate a colori. . . . . „ 1 50
MARINO (Manuale del) **MILITARE E MERCANTILE**, di DE AMEZAGA. Edizione illustrate da 18 xilografie intercalate nel testo, numerose tabelle ed un elenco del personale dello Stato maggiore, di pag. VIII-264 . . . . „ 5 —
MATERIALI DA COSTRUZIONE (Vedi **Resistenza dei**).

MECCANICA, del Prof. R. STAWEL BALL, traduz. del Prof. J. BENETTI, 2ª edizione di pag. XII-196, con 89 incisioni . . . . L. 1 50
MECCANICA. (Vedi **Operaio.**)
MEDICINA. (Vedi **Soccorsi d'urgenza. - Farmacista - Igiene.**)
METALLI. (Vedi **Peso dei metalli. - Operaio. - Fonditore.**)
METALLI PREZIOSI (oro, argento, platino, estrazione, fusione, assaggi, usi), di G. GORINI, 2ª ediz. di p. 196 con 9 inc. „ 2 —
— (Vedi **Oreficeria e Gioielleria.**)
METEOROLOGIA GENERALE, del Dott. L. DE MARCHI, di pag. VI-156, con 8 tavole colorate. . . . . „ 1 50
— (Vedi **Climatologia. - Igroscopi. - Sismologia.**)
METRICA DEI GRECI E DEI ROMANI, di L. MÜLLER, tradotta dal Dott. V. LAMI, di pag. XVIII-130 . . . . . „ 1 50
METRICA E RITMICA RAZIONALE ITALIANA del Prof. ROCCO MURARI. (In lavoro). . . . . „ 1 50
MIELE. (Vedi **Apicoltura.**)
MINERALOGIA GENERALE, del Prof. L. BOMBICCI, 2ª ediz. riveduta, di pag. XIV-190 con 183 incisioni e 3 doppie tavole cromolitografiche. . . . . „ 1 50
MINERALOGIA DESCRITTIVA, del Prof. L. BOMBICCI, di pag. IV-300, con 119 incisioni (volume doppio) . . . „ 3 —
MINIERE. (Vedi **Arte mineraria.**)
MINIATURA. (Vedi **Colori e vernici. - Decorazione e Ornamentazione. - Pittura.**)
MITOLOGIA COMPARATA, di A. DE GUBERNATIS, 2ª ediz., di pag. VIII-150. . . . . „ 1 50
MODI DI DIRE PROVERBIALI, e MOTTI POPOLARI nelle lingue Italiana, Francese, Inglese e Tedesca, raccolti da G. SESSA. (In lavoro.)
MONETE. (Vedi **Numismatica. - Tecnologia e Terminologia monetaria.**)
MUSICA. (Vedi **Cantante. - Pianista. - Strumentazione.**)
NATURALISTA VIAGGIATORE, di A. ISSEL e R. GESTRO (Zoologia), di pag. VIII-144, con 38 incisioni . . . . „ 2 —
NAUTICA. (Vedi **Ingegnere navale. - Marino.**)
NAVI (costruttori di). (Vedi **Falegname.**)

NOTARO (Manuale del), aggiuntevi le Tasse di registro, di bollo ed ipotecarie, le norme ed i moduli pel Debito pubblico, del Notaio Avv. A. GARETTI, di pag. IV-196 . L. 2 50
— (Vedi **Debito consolidato.**)
NUMISMATICA, del Dott. S. AMBROSOLI, Conservatore del Gabinetto Numismatico di Milano, di pag. XVI-216 con 10 Fotoincisioni nel testo e 4 tavole . . . . „ 1 50
(Forma il 100° volume della Serie Scientifica).
OLII VEGETALI, ANIMALI E MINERALI, loro applicazioni, di G. GORINI, di pag. IV-162, con 7 incis., 2ª edizione . „ 2 —
OMERO, di W. GLADSTONE, traduzione di R. PALUMBO e C. FIORILLI, di pag. XII-196 . . . . „ 1 50
OPERAIO (Manuale dell'). Raccolta di cognizioni utili ed indispensabili agli operai tornitori, fabbri, calderai, fonditori di metalli, bronzisti, aggiustatori e meccanici, di G. BELLUOMINI, 2ª ediz., di pag. XIV-188. . . . . . „ 2 —
OPERAZIONI DOGANALI. (Vedi **Trasporti.**)
ORDINAMENTO DEGLI STATI LIBERI D'EUROPA, del Dott. F. RACIOPPI, di pag. VIII-310, volume doppio . . . „ 3 —
ORDINAMENTO DEGLI STATI FUORI D'EUROPA. (In lavoro.)
OREFICERIA E GIOIELLERIA, oro, argento e platino, di E. BOSELLI, di pag. 336, con 125 inc. intercalate nel testo „ 4 —
— (Vedi **Metalli preziosi.** - **Pietre preziose.**)
ORIENTE ANTICO (l'), di I. GENTILE. (Vedi **Storia antica.**)
ORNAMENTO. (Vedi **Decorazioni.** - **Disegno.** - **Pittura.** **Scoltura.**)
PALEOETNOLOGIA, del Prof. I. REGAZZONI, di pag. XI-252, con 10 incisioni. . . . . „ 1 50
PALEOGRAFIA, di E. M. THOMPSON, traduzione dall'inglese con aggiunte e note, di G. FUMAGALLI, di pag. VIII-156, con 21 incisioni nel testo e 4 tavole in fototipia . . „ 2 —
PANIFICAZIONE RAZIONALE, di POMPILIO, di pag. IV-126 „ 2 —
PARAFULMINI. (Vedi **Fulmini.**)
PEDAGOGIA, per cura del Prof. CREDARO. (In lavoro.)
PELLI. (Vedi **Concia delle Pelli.**)
PERIZIA. (Vedi **Estimo.**)
PESCI (Vedi **Piscicoltura**).

PESO DEI METALLI, FERRI QUADRATI, RETTANGOLARI, CILINDRICI, A SQUADRA, A U, A Y, A Z, A T E A DOPPIO T, E DELLE LAMIERE E TUBI DI TUTTI I METALLI, di G. BELLUOMINI, opera utilissima pei Negozianti di metalli, Proprietari di officine meccaniche, Costruttori navali, Costruttori di materiale ferroviario, Intraprenditori di lavori, Calderai, Fabbri, ecc., di pag. XXIV-248 . . . . . L. 3 50

PIANISTA (Manuale del), di L. MASTRIGLI, di pag. XVI-112. „ 2 —

PIANTE INDUSTRIALI, coltivazione, raccolto e preparazione, di G. GORINI. Nuova edizione, di pag. II-144 . . . „ 2 —

PIANTE TESSILI. (Vedi **Coltivaz, ed ind. delle piante tessili.**)

PICCOLE INDUSTRIE, del Prof. A. ERRERA, di pag. XVI-186 „ 2 —

PIETRE PREZIOSE, Classificazione, valore, arte del giojelliere, di G. GORINI, 2ª ediz. di pag. 138, con 12 incis. „ 2 —

— (Vedi **Oreficeria. - Gioielleria.**)

PIROTECNIA MODERNA, di F. DI MAIO, con 111 incisioni, di pag. VIII-150 . . . . „ 2 50

PISCICOLTURA, di BETTONI. (In lavoro.)

PITTURA. Pittura italiana antica e moderna, del Prof. A. MELANI, 2 vol. di pag. XX-164 e XXVI-202 illustrati con 102 tavole, di cui una cromolit. e 11 figure nel testo . „ 6 —

Parte I: Pittura italica primitiva, etrusca, italo-greca, romana, di Ercolano e di Pompei, pittura cristiana delle catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, ecc.

Parte II: Pittura del Rinascimento, dei grandi Precursori del Rinascimento classico, e delle Scuole che ne derivarono, ecc.

— (Vedi **Decorazione. - Anatomia pittorica. - Luce e colori. - Colori e vernici.**)

POLLICOLTURA E CONIGLICOLTURA del March. E. TREVISANI, con illustrazioni. (In lavoro.)

POMOLOGIA ARTIFICIALE, secondo il sistema Garnier-Valletti, del Prof. M. DEL LUPO, di pag. VI-132 con 44 inc. „ 2 —

PRATO (il), del Prof. G. CANTONI, di pag. 146, con 13 inc. „ 2 —

PREALPI BERGAMASCHE (Guida-itinerario alle), compresi i passi alla Valtellina, con prefazione di STOPPANI, 2ª ediz. di p. XX-124, con carta topog. e panorama delle Alpi Orobiche „ 3 —

PRONTUARIO DI GEOGRAFIA E STATISTICA, di G. GAROLLO, pag. 62 . . . . L. 1 —
PROTISTOLOGIA, di L. MAGGI, di p. VIII-184, con 65 incis. „ 1 50
— (Vedi **Batteriologia**.)
PROVERBI IN 4 LINGUE (vedi **Modi di dire.**)
PSICOLOGIA, del Prof. C. CANTONI, di pag. IV-158. . „ 1 50
RAGIONERIA, del Prof. V. GITTI, 2ª ediz. di pag. VI-132 „ 1 50
— (Vedi **Computisteria**. - **Logismografia.**)
RECLAMI FERROVIARI. (Vedi **Trasporti.**)
RELIGIONE E LINGUE DELL' INDIA INGLESE, di R. CUST, trad. dal Prof. A. DE GUBERNATIS, di pag. IV-124 „ 1 50
RESISTENZA DEI MATERIALI, dell'Ing. GALLIZIA (In lavoro.)
RETTORICA, ad uso delle Scuole, di F. CAPELLO, p. VI-122. „ 1 50
— (Vedi **Arte del dire.** - **Ritmica**. - **Stilistica**.)
RISCALDAMENTO E VENTILAZIONE DEGLI AMBIENTI ABITATI, del Prof. R. FERRINI, 2 volumi di pag. X-332, con 94 incisioni e 3 tavole colorate . . . . „ 4 —
RISORGIMENTO ITALIANO (Storia del), del Prof. F. BERTOLINI di pag. VI-154 . . . . „ 1 50
— (Vedi **Storia italiana.**)
RITMICA E METRICA RAZIONALE ITALIANA del Prof. ROCCO MURARI, di pag. XVI-216. . . . . „ 1 50
— (Vedi **Rettorica.** - **Stilistica**).
SALUTE. (Vedi **Igiene**.)
SANSCRITO (Avviamento allo studio del), per gli autodidatti ed i giovani filologhi, di F. G. FUMI, 2ª ed. (In lavoro.)
SCACCHI (Manuale pel giuoco degli) a cura di A. SEGHIERI. (In lavoro.)
SCHERMA ITALIANA (Manuale di), per cura di C. I. GELLI, su i principii ideati da Ferdinando Masiello, di pagine VIII-194 con 66 tavole . . . . » 2 50
— (Vedi **Ginnastica**).
SCIENZA DELLE FINANZE, di CARNEVALI. (In lavoro.)
SCRITTURE ANTICHE. (Vedi **Paleografia.**)
SCOLTURA. Scoltura italiana antica e moderna, statuaria e ornamentale dell'Archit. Prof. A. MELANI, di pag. XVIII-196, con 56 tav. e 26 fig. intercalate nel testo . . . . » 4 —

SCULTORI IN LEGNO. (Vedi **Decorazione e industrie artistiche. - Falegname.**)

SELVICOLTURA, dell'agronomo A. SANTILLI, di pag. VIII-220, con 46 incisioni. . . . . L. 2 —

SETA. (Vedi **Industria della seta. - Bachi da seta.**)

SHAKSPEARE del Prof. DOWDEN, traduzione di BALZANI. (In lavoro.) . . . . » 1 50

SISMOLOGIA, pel Capitano L. GATTA, di pag. VIII-175, con 16 incisioni e 1 carta . . . . „ 1 50

— (Vedi **Climatologia. - Meteorologia. - Vulcanismo.**)

SOCCORSI D'URGENZA, del Dott. C. CALLIANO, di pagine XVI-276, con 6 tavole litografate . . . . „ 3 —

SPETTROSCOPIO (lo) E LE SUE APPLICAZIONI, di R. A. PROCTOR, prima traduzione italiana con note ed aggiunte del Dott. F. PORRO. di pag. VI-178 con 71 incisioni e 1 carta di spettri . . . . „ 1 50

STATISTICA. (Vedi **Prontuario di geografia e statistica.**)

STEMMI. (Vedi **Araldica.**)

STENOGRAFIA, di G. GIORGETTI e M. TESSAROLI (secondo il sistema GABELSBERGER-NOE), di pag. 200 . . . . . „ 2 —

STILISTICA, ad uso delle Scuole, del Prof. F. CAPELLO, di pag. XII-164 . . . . „ 1 50

— (Vedi **Arte del dire. - Rettorica.**)

STORIA ANTICA (Elementi di), di I. GENTILE. Vol. I. **L'Oriente Antico,** prospetto storico, di pag. XII-232 . . „ 1 50

STORIA E CRONOLOGIA MEDIOEVALE E MODERNA, in CC. tavole sinottiche, di V. CASAGRANDI, di pag. XVIII-204 „ 1 50

STORIA ITALIANA (Manuale di), di C. CANTÙ, di pag. IV-160 „ 1 50

— (Vedi **Risorgimento.**)

STORIA NATURALE. (Vedi **Zoologia. - Botanica. - Mineralogia. - Insetti.**)

STRUMENTAZIONE (Manuale di), di E. PROUT, trad. ital. con note di V. RICCI, con 95 esempi. (In lavoro.)

TABACCO, del Prof. G. CANTONI, di pag. IV-176, con 6 inc. „ 2 —

TARIFFE FERROVIARIE. (Vedi **Trasporti.**)

TARTUFI E FUNGHI, loro natura, storia, coltura, conservazione e cucinatura. Cenni di FOLCO BRUNI. (In lavoro.) » 2 —

TASSE, DI REGISTRO, BOLLO, ECC. (Vedi **Notaro**.)
TAVOLE LOGARITMICHE (Vedi **Logaritmi**,)
TAVOLE TACHEOMETRICHE (Vedi **Celerimensura**.)
TECNOLOGIA E TERMINOLOGIA MONETARIA, di G. SACCHETTI, di pag. XIV-192 . . . . L. 2 —
TELEFONO, di D. V. PICCOLI, di pag. IV-120, con 38 inc. „ 2 —
TELEGRAFIA, del Prof. R. FERRINI, di pag. VI-318, con 95 incisioni . . . . „ 2 —
TERMODINAMICA, del Dott. C. CATTANEO, di pag. X-196, con 4 figure . . . . „ 1 50
— (Vedi **Dinamica**.)
TERREMOTI. (Vedi **Sismologia**.)
TESSITURA. (Vedi **Filatura**.)
TINTORE (Manuale del), di R. LEPETIT, 3ª edizione riveduta e aumentata, contenente la descrizione e l'uso di tutte le materie coloranti artificiali, di pag. X-279 con 14 incisioni (volume doppio) . . . . „ 4 —
TINTORE. (Vedi **Piante industriali**. - **Seta**.)
TIPOFOTOGRAFIA. (Vedi **Arti grafiche**.)
TOPOGRAFIA. (Vedi **Disegno topografico**.)
TORNITORE. (Vedi **Operaio**. - **Falegname**.)
TRIGONOMETRIA. (Vedi **Geometria metrica**.)
TRASPORTI, TARIFFE, RECLAMI FERROVIARI ED OPERAZIONI DOGANALI. Manuale pratico ad uso dei commercianti e privati, colle norme complete per l'interpretazione ed applicazione delle tariffe e disposizioni vigenti, per A. G. BIANCHI, con una carta delle reti ferroviarie italiane, di pag. XVI-152. . . . . „ 2 —
UMIDITÀ ATMOSFERICA. (Vedi **Igroscopi**.)
UNITÀ ASSOLUTE. Definizione, Dimensioni, Rappresentazione, Problemi, dell'Ing. G. BERTOLINI, di pag. X-124-44 . » 2 50
VALORI PUBBLICI (Manuale per l'apprendimento dei) e per le operazioni di Borsa del Dott. F. PICCINELLI, di p. XIV-236 „ 2 50
— Vedi **Debito pubblico**.)
VENTILAZIONE. (Vedi **Riscaldamento**.)
VERNICI. (Vedi **Colori**.)
VINO (Il) di GRAZZI-SONCINI. (In lavoro.) . . . . . „ 2 —

VITICOLTURA RAZIONALE. Precetti ad uso del Viticoltore italiano, del Prof. O. OTTAVI, 2ª ediz., di pag. VIII-174 e 22 incisioni. . . . . L. 2 —

— (Vedi **Cantiniere**. - **Enologia**.)

VOLAPÜK. (Dizionario italiano-volapük), preceduto dalle Nozioni compendiose di grammatica della lingua del Prof. C. MATTEI, opera compilata secondo i principii dell'inventore M. SCHLEYER, ed a norma del **Dizionario Volapük** ad uso dei francesi, del Professore A. KERCKHOFFS, di pag. XXX-198 . . . . „ 2 50

— (Dizionario volapük-italiano), del Prof. C. MATTEI, di pag. XX-204. . . . . „ 2 50

VOLAPÜK Manuale di conversazione e raccolta di vocaboli e dialoghi italiani-volapük, per cura di M. ROSA TOMMASI e A. ZAMBELLI, di pag. 152 . . . . „ 2 50

VULCANISMO, del Capitano L. GATTA, di pag. VIII-268, con 28 incisioni. . . . . „ 1 50

VULCANISMO, (Vedi **Sismologia**. - **Meteorologia**. - **Igroscopi**. **Climatologia**.)

ZINCOTIPIA. (Vedi **Arti grafiche**).

ZOOLOGIA, dei Proff. E. H. GIGLIOLI e G. CAVANNA, 3 vol.:

I. Invertebrati, pag. 200 con 45 figure . . . . . „ 1 50

II. Vertebrati. Parte 1ª, Generalità, Ittiopsidi (Pesci ed Anfibi), di pag. XVI-156, con 33 incisioni . . „ 1 50

III. Vertebrati. Parte 2ª, Sauropsidi, Teriopsidi (Rettili, Uccelli e Mammiferi); di pag. XVI-200, con 22 inc. „ 1 50

— (Vedi **Naturalista viaggiatore.**)

— (Vedi **Imbalsamatore.**)

Abbiamo compreso nell'elenco anche i volumi che sono di prossima pubblicazione. A questi seguiranno altri volumi per appagare sempre meglio i desiderii d'ogni studioso e per allargare continuamente il vasto campo di studi, entro il quale si svolge la nostra collezione. Sopratutto ci proponiamo di non ammettervi se non opere veramente scelte, per mantenere la fama ed il credito che il pubblico si compiacque accordare ai Manuali Hoepli.

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI

MILANO. TIPOGRAFIA BERNARDONI DI C. REBESCHINI E C.